



REVISTA MUSICAL CATALANA

Preu 325,- ptes.

Núm. 41

Març 1988



Música i arquitectura



El cost del
concert públic



Roberto Abbado
i la direcció d'òpera

J. JORQUERA

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS

Av. Francesc Cambó, 10
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA

Pianos i instruments

Assistència tècnica del
Palau de la Música Catalana



Orgues, teclats simfònics,
sintetitzadors, etc.

Distribuïdors oficials de:

SCHIMMEL
PLEYEL
KAWAI
ASTOR
Bösendorfer

C. BECHSTEIN.
YAMAHA
ROYALE
Blüthner
STEINWAY & SONS

SADI^M

Via Laietana, 32-34
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
08003 - BARCELONA



2^a ÈPOCA

ANY V - NÚM 41 - MARÇ 1988

Director: Jaume Comellas

Sots-director: Lluís Millet

Cap de Redacció: Pere Artís

Maquetatge: Eulàlia Furriol

Correcció: Joan Costa

Fotografia: Pau Barceló

Publicitat: Publi/Tempo, S.A.

Amadeu Vives, 3, 3r, 1^a B.

Tels. 301 33 93 - 317 99 28/82

08003 Barcelona

Publicidad en Medios
de Comunicación, S.A.

Travessera de Gràcia, 17-21, 3r, 4^a

Tel. 209 71 19

08021 Barcelona

Fotocomposició, compaginació i impressió: Igol, S.A.

Distribució: L'Arc de Berà, S.A.

Dipòsit Legal: B.34.432/83

Consell Editorial:

Fèlix Millet (President)

Montserrat Albet

Roger Alier

Josep Casanovas

Maria Ester-Sala

Gregori Estrada

Enric Gispert

Joan Guinjoan

Carles Guinovart

Antoni Mari

Oriol Martorell

Xavier Montsalvatge

Santi Riera

Collaboren en aquest número: Pere Artís, Miquel M. Badal, Jordi Bonet, Josep Casanovas, Cesc, Jaume Comellas, Maria Ester-Sala, José M. García de Paredes, Lourdes Morgades, Elena Posa, Miquel Pujadó, Teresa Rovira, Mariona Sagarra, Carmen R. Suso, Tamino i Josep M. Vilar.

REVISTA MUSICAL CATALANA

Amadeu Vives, 1

Tel. 301 11 04

08003 Barcelona

EDITORIAL

EL CONSERVATORI MUNICIPAL, A LES PORTES D'UNA NOVA ETAPA

Quan la "Revista Musical Catalana" (octubre del 1986) s'ocupà extensament del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, en ocasió del seu centenari, comentà, també, el desencadenament (o l'agudització) de la crisi provocada per la concreta aplicació d'un projecte de descentralització del grau elemental, l'oportunitat del qual ningú no qüestionava, d'entrada. Aquesta circumstància fou determinant per a perfilar la imatge externa d'un conflicte que, ben cert, tenia unes arrels més profundes. No volem, ara, exposar la pròpia lectura d'un afer que sovint ha estat comentat, des de diverses posicions, amb un cert grau d'apassionament, o s'ha centrat en una sola cara del problema. Els nostres lectors poden tenir una referència més completa de la matèria — amb les opinions de les diverses parts implicades — en l'esmentat número de la R.M.C.

Darrerament, però, s'han produït uns fets que, lògicament, han d'incidir de manera substancial en el futur del Conservatori: un relleu en la direcció del centre, assumida per la Regidoria de Cultura del Municipi, en virtut d'una clàusula transitòria del reglament aprovat pel mateix Ajuntament. La regidora d'Ensenyament, Sra. Marta Mata, ha delegat aquestes funcions en la persona de Pilar Figueras, la qual s'ha responsabilitzat, amb caràcter transitori, de la gestió directorial del Conservatori, fins a la convocatòria d'eleccions per a proveir, reglamentàriament, el càrrec.

Fins al moment, el Claustre de professors del centre, novament reunit, ha jutjat convenient, com a pas previ, la revisió del reglament d'ordre intern, proposat en el mandat d'Eulàlia Vintró, com a regidora d'Ensenyament de l'Ajuntament. A aquest fi, es contempla la constitució d'una comissió de vuit professors (2 catedràtics, 2 professors especials, 2 auxiliars i 2 professors de lliure elecció), juntament amb representants dels alumnes i dels pares. Després, la reivindicada elecció d'un nou director, com a teòrica sortida de la peculiar situació viscuda en els darrers temps; un director elegit entre els membres de l'actual professorat o, eventualment, procedent de l'exterior (un punt que és objecte d'opinions divergents). En tot cas, la nova elecció és contemplada per a l'any 1988 (previsiblement, per a l'inici del nou curs acadèmic).

Finalment, no pretenem minimitzar els esforços, o la lucidesa i la capacitat, d'una part molt estimable de l'actual professorat, si remarcuem, igualment, que potser seria una simplificació del tema pensar que la problemàtica real del nostre ensenyament especialitzat de la música és només tributària d'una sola figura. Per això, en una ideal configuració de l'estructura pedagògica, en la qual cada element assegurés la solidesa i la creativitat de la corresponent parcel·la, d'acord amb la seva real capacitat, reivindicuem aquella entranyable i collegial figura acadèmica del director com a "primus inter pares", lliure de qualsevol temptació messiànica.

EDITORIAL

El Conservatori Municipal, a les portes d'una nova etapa

FIGURES I TEMPS



TEMA



MÓN SONOR



Portada:

Vista del Teatre de l'Òpera de Sidney.

El cost social i el cos particular de l'activitat musical (Jaume Comellas)	5
Cançó: Oskorri: "Sap que la soca més s'enfila..." (Miquel Pujadó)	10
Martínez Izquierdo, director adjunt de l'Orquestra Nacional d'Espanya (Lourdes Morgades)	11
Ensalada: Presències, retorns i permanències (Tamino)	12
Ballet sobre música de Maria del Mar Bonet, a Holanda (Mariona Sagarra)	14
Mikrokosmos: Tirallonga de l'ací i de l'ara (Pere Artís)	14

MÚSICA I ARQUITECTURA

Acústica. Arquitectura i auditoris (José M. ^a García de Paredes)	15
Reflex-ions: música, arquitectura (Miquel M. Badal)	18
Els llenguatges del Cosmos (Carmen R. Suso)	21
La norma i l'emoció (Teresa Rovira)	23
L'arquitectura catalana i la música (Jordi Bonet)	27

La fascinació de la batuta (J. Casanovas)	34
Arxius musicals a Catalunya (I) (Maria Ester-Sala i Josep Maria Vilar)	37
RETRAT: Roberto Abbado: la vocació per la direcció operística (Elena Posa)	38
Scherzando (Cesc)	41
Ara, abans d'ahir, demà	41
Tria de concerts	47
Concerts, recitals,	49

Preu de la subscripció anual: 2.500 pessetes
 Subscripció anual Europa: 3.500 pessetes
 Subscripció anual Amèrica: 30 dòlars
 Preu d'aquest número solt: 325 pessetes



El cost social i el cost particular de l'activitat musical

El tema del cost social de la música, i especialment el del cost directe que assumeix el consumidor, no es pot dir que preocupi de forma acusada, almenys aparentment, el nostre món social. O si més no, no és quelcom que, en el supòsit que sigui problemàtic, una tal circumstància hagi transcendit massa de forma pública. Aleshores, hom corre el risc d'abordar una temàtica inexistent o qui sap si poc aguda. Tanmateix, vull creure que no és així i que, per tant, més enllà o més ençà del seu ressò extern i de la seva evidència manifesta, el tema té una concreta virtualitat. I potser allò que pot resultar realment preocupador sigui justament la manca de projecció pública, la letargia tàcita que tingui aquella temàtica.

Adverteixo, d'entrada, que el ventall de dades que exposaré tot seguit té el defecte de l'escassetat i, en alguns casos, de la manca d'una absoluta homogeneïtat, cosa que dificulta una consideració panoràmica

del tot segura. Tanmateix, confio que aquest material espars que ara situaré, amb referències a realitats estrangeres homologables (salvant certes distàncies), pot ajudar a contrastar la nostra realitat i a illuminar aspectes potser més oblidats que no pas absolutament desconeguts.

França, costos elevats

Hi ha elements que constitueixen esculls de no fàcil solució, a l'hora de precisar afinadament. Un dels més important és el factor "nivell de vida", que en pondera i matisa, en guarismes molt difícilment establibles, l'objectivitat. Però cal avançar, assumint tots els riscos que, inevitablement, conformen una proposta com aquesta. Per raons de proximitat física, i també fins a cert punt de coordenades socioculturals, començo situant algunes dades de

França. Concerts simfònics de primera línia —formacions angleses, nord-americanes i de la resta d'Europa— assoleixen preus de localitats d'entre l'equivalent de 7.000 pessetes la més cara i 1.800 la més barata. Un recital del guitarrista britànic Julien Bream pot costar, en una bona sala, en principi no subvencionada, entre 3.400 i 1.400 pessetes.

I exposo aquest exemple, de forma explícita, perquè l'esmentat músic actuarà aviat a casa nostra, i la comparació resulta fàcil.

Al Théâtre des Champs Elysées, escoltar Teresa Berganza, Jessye Normann o Margaret Price costa entre 7.000 i 8.000 pessetes, guarismes que arriben a entre 9.000 i 1.000 quan la veu és la de Luciano Pavarotti, i baixen fins a entre 4.000 i 5.000 les més cares, i 700 les més barates, si es tracta de concerts dels Krystian Zimmermann, Jorge Bolet i Alexis Weissenberg. Escoltar una molt bona versió de

Benvenuto Cellini pot costar entre 5.000 i 700 pessetes. En el mateix marc, produccions operístiques de considerable envergadura, com *La flauta màgica* i *Orfeo i Euridice*, amb direcció i muntatge escènic de Jean Pierre Ponelle i el musical de Barenboim, pot costar entre 11.000 i 1.000 pessetes, i la *Tetralogia wagneriana*, entre 12.000 i 1.600 pessetes. Una versió de *Werther* no privilegiada, però sí notable, entre 6.000 i 800 pessetes. I ja posats en òpera, cal assenyalar que, al Palau Garnier, els preus oscil·len entre les 11.000 i les 800 pessetes.

La referència londinenca resulta especialment interessant, encara que potser no ben típica. És un món extraordinàriament actiu, en el qual es mouen, entre d'altres, cinc grans formacions simfòniques, quasi totes elles autogestionades, que malden per una supervivència —per descomptat, no angoixosa— però que en tot cas tampoc no és còmoda, basada sobretot en una tasca continuada i intensa. És una realitat de gran competència i, tanmateix, un mercat en el qual qualsevol artista que vulgui projectar-se ha de passar-hi. Tot plegat afavoreix una política de preus reconfortantment barata. Així, els concerts protagonitzats per les esmentades grans formacions autòctones gaudeixen de preus no superiors a l'equivalent d'entre 3.000 i 5.000 pessetes. Sovint, formen part de cicles promoguts per les mateixes orquestres, en els quals també s'inclouen altres formacions simfòniques estrangeres

convidades, sense que aquest fet, amb l'afegit del cost de desplaçaments, comporti uns increments massa perceptibles en els preus de les localitats.

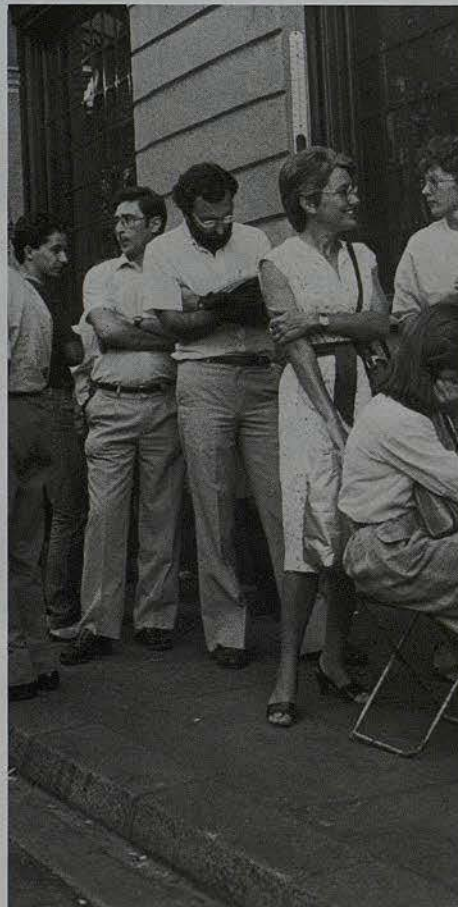
La competència, factor determinant a Gran Bretanya

Marc tan privilegiats com els del Royal Festival Hall o el Queen Elizabeth s'omplen de manifestacions d'un nivell artístic transcendent, i a preus que, fins i tot deixant de banda la ponderació abans citada del nivell de vida, resulten enormement satisfactoris. Hom hi pot gaudir d'una versió de la *Passió segons sant Mateu*, amb l'English Chamber Orchestra i veus com les de Felicity Lott i Janet Baker, per no més de 2.400 pessetes la localitat més cara i 800 la més barata; o bé escoltar la London Philharmonic Orchestra, amb Riccardo Muti i Krystian Zimmernann, a preus de localitat entre 3.000 i 600 pessetes; o bé un programa format pel *Magnificat*, de J. S. Bach, i el *Te Deum*, de Charpentier, amb orquestra i Cor de l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields, dirigits per Neville Marriner, i amb veus com la de Sarah Walker, per no més de 2.400 pessetes la localitat més cara. O, encara, assistir a un concert de la Royal Philharmonic, dirigida per Vladimir Ashkenazy, amb el seu fill Vovka com a solista, per no més de 4.000 pes-

setes; i escoltar el pianista soviètic Dmitri Alexiev (recentment conegut a casa nostra) al Queen Elizabeth costa no més de 2.000 pessetes i no menys de 600. La mateixa versió que s'oferirà a Barcelona, portada per la Fundació Caixa de Pensions de la *Passió segons sant Mateu*, costarà al Queen Elizabeth entre 3.000 i 1.900 pessetes, comptant amb el suport d'un esponsor. És una versió que compta amb un equip artístic dirigit per John Elliot Gardiner amb el Monteverdi Choir, els English Baroque Soloists, el tenor Howard Crook, etcètera.

En una escapada vers el món de l'òpera, exposo la referència escadussera, però significativa, d'una molt bona versió de *Die Frau ohne Schatten*, de Richard Strauss, al Covent Garden, amb la soprano Gwyneth Jones, a preus no superiors a 8.500 pessetes la localitat més cara.

El món italià, a través de les que podríem anomenar ciutats de províncies, també constitueix una referència interessant. Sense més preàmbuls, cal observar que, a l'última temporada del Maggio Musicale Fiorentino, hom podia gaudir de formacions simfòniques d'una gran projecció internacional —Filharmònica de Munic, amb Celibidache; Los Angeles Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra— a preus d'entre 5.500 i 1.400 pessetes. Un recital del pianista transalpí Maurizio Pollini podia costar entre 4.600 i 1.200 pessetes. I un del tenor Peter Dvorsky (que debutà la temporada



passada al Liceu), entre 2.800 i 950 pessetes. La localitat més cara per escoltar l'Orquestra titular del Maggio, dirigida per Carlo-Maria Giulini, tenia els mateixos preus que el recital Pollini; i la representació de l'òpera *Capriccio*, amb la veu de Felicity Lott i la direcció de Gustav Kuhn, també es movia en aquests guarismes.

Un altre marc de províncies, el de Bona, ofereix preus més barats. Així, les representacions operístiques, de categoria semblant a les habituals del Liceu, costen no més de 5.600 pessetes la localitat més cara, i hi ha un quadre de descomptes molt interessant per a joves i jubilats (fins i tot, distingint grups d'edats entre els joves). Concerts a cura d'Alfred Brendel, Katia Ricciarelli o les germanes Labeque eren a preus de localitats no superiors a les 2.000 pessetes.

Aquesta ullada internacional es completa amb una referència, quasi només un apunt, al Teatre de l'Òpera de Berlín, que té uns preus no superiors a les 8.500 pessetes i no inferiors a les 600 en la seva temporada operística.

UNA SUCCINTA PANORÀMICA BARCELONINA

Amb l'ànim de facilitar més una visió global que no pas d'insistir en quelcom conegut o bé a l'abast de tothom, situo un quadre de preus del món barceloní. El caràcter de pòrtic de la temporada del

Festival de Barcelona servirà per afavorir una prioritat en la cita. A l'última edició, un concert simfònic de categoria privilegiada, amb solista de gran nivell —Philharmonia Orchestra i Salvatore Accardo— fou a uns preus d'entre 3.500 i 1.000 pessetes (com sempre, respectivament, localitat més cara i més barata). Un solista així mateix situat en els llocs primers d'un informal rànking, Friedrich Gulda, veié els preus de les localitats del seu concert en els límits d'entre 3.000 i 900 pessetes cada localitat. I una producció simfònico-coral amb equip artístic autòcton —Orquestra Ciutat de Barcelona i Orfeó Català— tingué preus que oscil·laren entre les 2.700 i les 700 pessetes. En altres concerts, aquest cicle es mou en nivells d'una indiscutible assequibilitat.

El cicle de més envergadura qualitativa, i també quantitativa —aquest últim matís en funció del predomini simfònic— és sens dubte el d'Ibercàmera. Preus de concerts simfònics entre 5.000 i 8.000 pessetes la localitat més cara i entre 1.700 i 2.800 la més barata queden com a guarismes, el grau d'eloquència dels quals deixem a la consideració del lector. Altres xifres a considerar són les de: 4.000 i 900 pessetes —localitat més cara i més barata— d'un concert de Vladimir Ashkenazy; 3.500 i 800 del d'Alicia de Larrocha i Victòria dels Àngels; i 3.000 i 700 el del guitarrista britànic Julien Bream.

El cicle Euroconcert situa, per la seva part, el preu de les localitats d'un recital

de la soprano txeca Lucia Popp entre 3.000 i 500 pessetes; i té la cota més elevada en el concert del conjunt italià I Musici, amb 4.300 i 800 pessetes, i en els concerts amb contingut coral, a cura del Cor Madrigal i Orquestra de Cambra de Budapest; i guarismes lleugerament inferiors —entre 4.000 i 700 pessetes— els de l'Orquestra de Cambra de la Filharmònica de Berlín i la de Viena.

La referència dels cicles de l'Orquestra Ciutat de Barcelona resulta interessant en tant que formació que depèn de forma total d'una institució pública. Les sèries A i B tenen uns preus que oscil·len entre les 2.000 i les 400 pessetes a les sessions de tarda i entre 1.400 i 300, les de matí. Els concerts de la sèrie C assoleixen xifres notablement superiors, en establir-se entre 4.000 i 500 pessetes (localitat més cara i més barata, respectivament).

Al marge de l'objectivitat numèrica de la campanya actual, crec que resulta il·lustrador observar com han evolucionat els preus de les localitats en alguns d'aquests cicles en els últims anys. Per al cas d'Ibercàmera, emprarem la referència del cicle que es pot considerar el seu antecessor, el de Pro Música. Amb el matís, molt important, que aquest restava al marge de subvenció i el cicle d'Ibercàmera sempre ha comptat amb el suport d'institucions i, recentment també, amb esponsorització. L'any 1980, Pro Música oferí recitals de Teresa Berganza, Janet Baker, Helen Donath i Alicia de Larrocha a preus d'entre





1.200 i 300 pessetes la localitat; unes xifres que s'elevaven a entre 2.000 i 500 en l'actuació de Montserrat Caballé. Una gran producció simfònico-coral com *El Messies*, amb la Scottish Chamber i la direcció de Charles Mackerras, fou a preus de localitats d'entre 3.500 i 650 pessetes. El mateix any, un concert amb Los Angeles Philharmonic Orchestra, amb Carlo-Maria Giulini, tenia preus de localitats d'entre 3.000 i 500 pessetes.

Un any més tard, l'extraordinària versió de la *Passió segons sant Mateu*, amb Hellmuth Rilling, costà als espectadors entre 3.800 i 700 pessetes (localitats més cares i més barates). I uns concerts com els de Jessye Normann, Christa Ludwig i Igor Oistrakh havien deixat els guarismes a 1.400 i 350 pessetes. Tres anys més tard —1984— uns concerts a cura de Murray Perahia i Margaret Price mereixien preus de localitats d'entre 2.000 i 400 pessetes, i el de la Filharmònica de Moscou, amb Kitaienko, preus d'entre 4.500 i 900 pessetes.

Pel que fa al Festival de Barcelona, l'any 1981, un concert d'Alfred Brendel pogué ser gaudit per no més de 800 pessetes i no menys de 250; i un concert sim-

fònico-coral era ofert a preus d'entre 600 i 300 pessetes. Dos anys abans —1979—, l'Orquestra de París, actuà, amb Barenboim al davant, amb preus de localitats no superiors a 600 i no inferiors a 175 pessetes; i aquell mateix any, escoltar Pollini i Brigitte Fassbaender costà entre 500 i 150 pessetes. I el 1984 hom pogué gaudir de la Filharmònica de Viena, dirigida no gensmenys que per Bernstein, amb preus d'entre 2.400 i 700 pessetes, mentre que un concert o cura del pianista Alexander Toradze costava entre 1.200 i 300 pessetes.

L'ajut institucional no impedeix el creixement dels preus

Pel que fa al cicle de l'Orquestra de la Ciutat, hom observa que, a la temporada 1981-82, els preus de les localitats a les sessions de tarda oscil·laven entre les 600 i les 275 pessetes, i les dels matins, entre 400 i 150. Quatre anys dresprés, els preus eren de 1.600 la més cara de la tarda, i la del matí havia passat a ser de 1.125. Observem, finalment, que entre la tempo-

rada 1981-1982 i la 1987-1988, els preus de localitats dels cicles de l'OCB —l'homogeneïtat es produeix a les actuals sèries A i B— s'han més que triplicat en els més cars de la sessió de tarda, mentre que a les sessions de matí han més que quintuplicat els de les localitats més cares, i han triplicat els de les més barates.

Tinc por d'haver marejat el lector amb aquest ball de xifres. Per altra part, soc reaci a establir conclusions pel meu compte: crec que ha de ser el lector qui les estableixi. Tanmateix, se'm fa inevitable comprometre'm amb algunes constatacions prou evidents.

En aquest sentit, es pot parlar d'una espiral de creixement de preus produïda en els últims sis anys, les causes de la qual no pretenc esbrinar. En alguns casos, són prou conegudes; en altres, per ser difícil arribar a fons. Arguments com la, al seu moment, important puja del cost de transport i la inflació (que sembla certa), dels cachets, resten com a evidències a tenir en compte. Una altra evidència és el fet que Barcelona no sigui plaça musicalment "força", i que, per tant, no resulta especialment atractiva, des de la perspectiva del ressò, per a les grans figures. No





deixa de ser, en definitiva, una plaça més per tal d'optimitzar una gira.

En un altre ordre de coses, observem que, en els últims anys, s'ha produït una participació especialment acusada de les institucions públiques en iniciatives privades, fins al punt que, en algun cas, s'han arribat a fer la competència entre elles. (Cas de l'Ajuntament, amb el seu Festival de Música.) Tanmateix, una tal aportació, que ha transcendit que supera el trenta per cent dels costos dels pressupostos dels esmentats cicles d'iniciativa privada, no s'ha traduït en una visible matitsació o contenció de l'espiral inflacionista dels preus. El tema queda obert, i resulta prou important.

Sous de 200.000 pessetes mensuals per atènyer l'activitat musical

Pel que fa a les iniciatives públiques, sobretot les municipals, s'observa que es tendeix a fer que el destinatari de la manifestació satisfaci cada vegada més part del cost del seu gaudi individual: cosa que també vol dir que no es mira cap a una política d'incentivació de nous públics. Tema, aquest, de gran interès. I que ens porta a un altre que també és importan-

tíssim: el de la manca d'uns autèntics criteris d'incentivació vers el gaudi de la música. Dues-centes cinquanta localitats, especialment destinades a joves i estudiants de música en el cicle Euroconcert, i també una parcel·la (per altra part escassament publicitada) en el Festival de Música de Barcelona constitueixen un pobríssim balanç en aquest apartat, i signifiquen també un dels aspectes que més ens allunyen de la que podríem dir-ne "normalitat europea".

Al principi he citat la manca de ressò del tema. O, allò que és igual, constatar que una línia d'increment constant del cost de localitats, produïda en un espai relativament curt de temps, i uns increments en un grau molt superior a pràcticament tots els components consumptius de la nostra societat, han estat digerits per una parcel·la d'aquesta, una parcel·la molt concreta, la dels afeccionats a la música, sense acusar de forma palesa l'impacte. I la cosa és preocupant, ja que pot ser indicativa d'un món clos, poc permeable, poc renovat, que només contempla el fet immediat del gaudi de la seva activitat, sense capacitat crítica. Mentrestant res, o no gran cosa, no es mou per afavorir una necessària transpiració i, amb ella, un increment i una renovació del cos social alludit. El tema és prou complex.

Hi insisteixo: no tinc cap interès especial a oferir conclusions. Personalment, em resulta difícil d'afirmar si el gaudi de la música, a casa nostra, resulta car o no. En tot cas, i sense ànim de marejar més el lector, afegiré unes darreres (i crec que interessants) dades. L'oferta musical barcelonina comprèn un total de 133 actes d'envergadura, repartits entre el Festival de Música, el Gran Teatre del Liceu, els cicles d'Ibercàmera, d'Euroconcert, de l'OCB i de la Fundació Caixa de Pensions. L'assistència a tots ells, en règim d'abonament, suposa per a les localitats de platea més cares —lloges a part— un total de 321.200 pessetes i, per a les més barates, 87.000 pessetes. El preu mitjà de la localitat és de 2.422 i 653 pessetes (respectivament, més cara i més barata).

Amb una dedicació del 3% dels ingressos personals a la música per atendre les localitats més barates —i sempre sobre la base d'un assistent als concerts per família— cal disposar d'un sou mensual de més de 200.000 pessetes, amb catorze pagues anuals. Aquest sou s'eleva a 756.000 pessetes mensuals si es fa l'opció a les localitats més cares. A partir d'aquí, es pot extrapolar i arribar a moltes conclusions. D'antuvi, les meves són poc satisfactòries.

Jaume Comellas

Oskorri: "Sap que la soca més s'enfila..."

...com més endins pot arrelar". Aquests versos de Joan Alcover es passejaven pel meu cap fa algunes setmanes, quan, assegut còmodament a la platea del Palau de la Música, assistia al concert amb què el grup basc *Oskorri* celebrava a Barcelona el quinze aniversari de la seva existència.

Efectivament, la paraula *folklore* sempre ha estat utilitzada amb connotacions pejoratives per determinats sectors. Però cal dir que, en realitat, aquest és un terme molt ampli, i que engloba moltes maneres diferents —i sovint contraposades— de fer. El que els integrants d'*Oskorri* —i els bascos en general— tenen molt clar és que cal demostrar una gran capacitat d'autoafirmació si volen subsistir en el món actual, un món en el qual, amb l'excusa de l'universalisme i de la desaparició de fronteres (estatals o nacionals?) s'està procedint a un autèntic genocidi cultural i lingüístic. Si el francès o el castellà comencen a tremolar davant el seu retrocés imparable en territoris que, fins no fa gaire, consideraven com a propis, el català o el basc —posem per cas— ho tenen ben magre. I la política de *resistència militant* —i no em fa cap por d'emprar aquesta expressió— ha de ser alhora meditada i contundent. Els nostres cantants i grups poden seguir diversos camins en la seva trajectòria artística:

1) Renunciar, d'entrada, a la llengua, en nom de la "professionalitat" i cantar en castellà mentre hom va polint la fonètica anglesa i hom espera amb candeletes la possibilitat d'introduir-se al mercat universal, és a dir l'anglosaxó.

2) Mantenir l'expressió en la llengua pròpia però mimetitzar les estètiques de moda, d'una manera tan absurda com estèril però que sembla donar bons resultats pel que fa a la difusió de la pròpia obra a través de determinats mitjans de comunicació que no volen perdre el tren de la *modernitat* —cosa que encara no se sap ben bé què és, però que cal reivindicar, si no es vol perdre roda, feina i prebendes.

3) Renegar d'"impureses" i tancar-se en el món tradicional, bo i ignorant olímpicament hibrideses i les lògiques innovacions que s'han produït, inaturalment, al llarg de tot aquest segle.

4) Partir del propi món, dels propis orígens que ens justifiquen i ens fan ser com són, tot bastint una soca ferma i sòlida a la qual afegir progressivament tota una gamma d'elements foranis, un cop païts, dominats i realment *assimilats*.



Oskorri, un grup basc que vol demostrar la seva voluntat d'autoafirmació.

Evidentment, el grup *Oskorri* ha seguit aquest darrer camí, i els resultats són excel·lents. Excellents i envejables des de la nostra perspectiva.

Quines serien, doncs, les característiques bàsiques del seu estil, tenint en compte tot l'abans esmentat? Vejam:

- **TEXTOS:** Propis, populars o musicals de poetes bascos contemporanis, sempre —però— al servei d'una molt personal concepció de l'existència individual i col·lectiva. *Oskorri* fuig del pamflet, però no tem emprar la cançó com una arma crítica, i el seu radicalisme —conseqüent de totes totes— és sovint amarat d'ironia i bon humor.

- **MÚSIQUES:** Populars o pròpies, d'un lirisme bellíssim o engrescadores. Tot sovint, hi trobem elements renovadors que vénen a afegir-se a les danses i balades ancestrals.

- **INSTRUMENTACIÓ:** Barregen hàbilment i amb tota naturalitat els instruments més diversos, dels més arcaics —txalaparta— als electrònics, tot configurant un món sonor propi que els identifica des dels primers acords i que potencia la seva obra fins a extrems insospitats.

- **VEUS:** Lasuen, Latxa i Natxo de Felipe (aquest darrer, el líder indiscutible d'*Oskorri*) són els responsables de l'aparat vocal, a més d'encarregar-se, respectivament, del violí, la guitarra acústica i les

percussions. I val a dir que la seva feina és exemplar: les veus, esplèndidament conjuntades, saben passar dels accents lírics als burlescos amb un ofici que no trenca, ni de bon tros, una absoluta —i difícil d'aconseguir— naturalitat.

Resumint: el fet que *Oskorri* sigui un grup que prové d'un poble petit i que s'expressa en una llengua "minoritària" no impedeix que la seva qualitat sigui enorme, i que el seu nivell d'autoexigència superi sense problemes el de molts grups que, en principi, ho tenen més fàcil. Així ho va reconèixer el públic del Palau, com ho reconeix el públic alemany o d'allà on sigui, ja que la llengua mai no és una autèntica barrera per a la difusió de la creació artística.

Deixant de banda la xerrameca, si voleu comprovar les meves afirmacions, escolteu algun dels darrers discos d'*Oskorri* publicats per *Elkar* (*Addio Kattalina, Alemanian Euskaraz, Hau hermosurie, Infraganti* o el darrer disc doble enregistrat en directe en un teatre de Bilbo, i que —per cert— és el primer disc basc editat en sistema *compact*—) i ja em donareu la vostra opinió. Jo, personalment, en sortir del Palau em sentia realment oxigenat, com si algú m'hagués injectat de sotama un dosi de futur.

Miquel Pujadó

Martínez Izquierdo, director adjunt de l'Orquestra Nacional d'Espanya

El músic barceloní Ernest Martínez Izquierdo —compositor i jove promesa en el món de la direcció orquestral— va ser elegit, el mes de desembre de l'any passat, director adjunt de l'Orquestra Nacional d'Espanya (ONE). Martínez Izquierdo va ser el millor de tots els qui es van presentar a les proves, que incloïen la direcció, al front de l'ONE, de l'obertura *Egmont*, de Beethoven, segons que van manifestar tant el titular de l'Orquestra, Jesús López Cobos, com els músics que en formen part, que també hi van dir la seva a l'hora de l'elecció. Aquest nomenament fa de Martínez Izquierdo una de les joves promeses de la direcció orquestral a Espanya, amb un futur molt prometedor, encara que ell s'estima més no fer-se massa il·lusions.

Jove inquiet i molt exigent amb si mateix, Ernest Martínez Izquierdo té només 25 anys. Ha estudiat piano, clarinet, composició i direcció d'orquestra al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. És director i fundador, juntament amb alguns companys seus del Conservatori barceloní, del grup instrumental de música contemporània "Barcelona 216", que va fer la seva presentació oficial el 9 de novembre de 1985 en el marc de la II Mostra Catalana de Música Contemporània. També, des de 1985, és director adjunt de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), el titular de la qual és el català Edmon Colomer.

La composició és una de les seves passions, encara que des de fa un any gairebé no ha escrit res. Segons els especialistes, Ernest Martínez Izquierdo té traça, però encara li falten alguns anys de maduració. Una de les seves obres va ser guardonada, al 1983, al I Concurs de Composició per a joves espanyols organitzat per la Fundació Musician's Accord, de Nova York, i altres dues composicions li van ser seleccionades per la Tribuna de Joves Compositores de la Fundación March de Madrid. "Per compondre s'ha de tenir temps i tranquil·litat", diu, "i ara, amb el treball d'adjunt a l'Orquestra Nacional d'Espanya, tinc molt poc temps; molt menys que abans".

Ernest Martínez Izquierdo va començar a estudiar música de petit, amb els altres dos germans que té. "La meua mare", explica, "és una gran afeccionada, que va voler que des de petits estudiéssim música. No crec que pensés que ningú de nosaltres arribaria a ser un músic professional —ell és l'únic dels tres germans que es dedica a la música—, però n'està molt satisfeta".



Amb el grup "Barcelona 216".

La mare de Martínez Izquierdo és una de les seves fans. "M'ha ajudat molt", diu el jove director d'orquestra. "Al llarg de molt temps, m'ha fet de secretària i ha vingut a molts dels concerts en què he dirigit amb el grup instrumental "Barcelona 216", per recolzar-me". Tanmateix, això no ha estat sempre així, i Ernest Martínez Izquierdo ho reconeix. "Quan vaig acabar el COU, vaig dir als meus pares que volia dedicar-me exclusivament a la música i no els va agradar massa la meua decisió", explica. "Ells volien que estudiés una carrera universitària, però quan van veure que la música m'agrada va de debò, em van deixar continuar".

De petit va estudiar piano, "perquè n'hi havia un a casa", explica; però a 18 anys va veure clarament que aquell no era el seu instrument. "En realitat el piano m'avorria bastant", diu, "allò que m'agradava era la direcció d'orquestra; i ja, quan era petit, em posava davant d'un mirall a dirigir, amb la vareta d'un joc de màgia, la *Cinquena simfonia* de Beethoven". Recorda Martínez Izquierdo el dia en què va dirigir de veritat aquella popular simfonia de Beethoven. "Va ésser amb la JONDE", diu, "i el recordo, aquell dia, com un dels més meravellosos de la meua vida".

Tot i que volia dirigir, en abandonar el piano va començar a estudiar clarinet. "Volia tocar un instrument de vent, però no sabia quin, no ho tenia clar. Això del clarinet va ser una felicitat casualitat", explica. "Vaig decidir de vendre el meu equip d'esquiar, que gairebé no feia servir, i me'n van donar 17.000 pessetes. Amb aquest diners, vaig anar a una botiga

d'instruments musicals i per aquest preu només tenien un clarinet. El vaig comprar i, a mesura que l'anava estudiant, m'agradava cada cop més".

A 20 anys va començar a estudiar composició amb Josep Soler i, més tard, amb Carles Guinovart. També ha estudiat amb l'italià Franco Donatoni, a Siena. Creu que els compositors actuals tenen poques oportunitats per formar-se i per fer-se conèixer. "Es donen poques beques", diu, "i s'estrenen moltes menys obres". Pensa que la direcció d'orquestra és una manera que el compositor té per poder fer conèixer la seva obra. "Si ets compositor i director d'orquestra alhora, les probabilitats que una obra teua s'interpreti són sempre majors", assegura.

L'any 1984 va començar a estudiar direcció d'orquestra amb Antoni Ros-Marbà, qui, segons que confessa, li va descobrir en realitat el món de la música. Amb ell ha fet curssets a Holanda i s'ha tret el títol de director d'orquestra. Li agradaria anar a la República Federal d'Alemanya per poder estudiar amb Sergiu Celibidache, un dels seus directors predilectes. "Ara, però", diu, "estaré tot aquest any amb l'Orquestra Nacional d'Espanya, amb la qual crec que puc arribar a aprendre molt repertori simfònic, que és allò que necessita tot director d'orquestra que comença. Després, quan acabi el 1988, ja decidiré què faré: si quedar-me un any més amb l'ONE, o si anar a algun país europeu per estudiar amb algun director".

Lourdes Morgades

ENSALADA

Presències, retorns i permanències

És cert que les arts es poden dividir en dos blocs molt definits. En primer lloc, aquelles en les quals hi ha un sol i únic procés creatiu, després del qual l'obra resta intocable i resisteix amb la solidesa pròpia el pas del temps i, en molts casos, aferma la seva grandesa en el procés temporal. Hi ha, per tant, una dimensió estàtica, en la qual, en tot cas, l'evolució que sofreix l'obra és només des de la perspectiva de la consideració externa, i sense possibilitat de cap mena de mobilitat per si mateixa.

Hi ha altres arts, també, les de la interpretació, que, ben altrament, viuen una evolució constant. Tenen una dinàmica imparabile, filla de la seva pròpia naturalesa i essencialitat. La presència, les últimes setmanes, de figures senyeres de la interpretació musical ens ajuda a reflexionar sobre aquest aspecte sovint oblidat. Potser, si no haguéssim gaudit de l'actuació de la violinista Ida Haendel, aquesta necessitat de reflexió no se'ns hauria fet tan evident. Però, contemplar la seva versió del tan conegut *Concert per a violí i orquestra*, de Beethoven, constituï una mena de retorn a uns conceptes de la interpretació musical que, si bé mantenen aspectes immarcescibles, en definitiva ja no corresponen als nostres temps. La imaginació, forçada per les referències discogràfiques, remetien als temps de Thibaud, de Casals i de tants d'altres grans i genials intèrprets, els quals, amb llur càrrega romàntica i amb una visió vital i poderosa, van fer un pas endavant en l'art de la interpretació. Però un pas ja superat per les generacions posteriors.

Ben altrament, l'art de dues genials artistes nostres, malgrat que les seves històries artístiques siguin ja prou extenses, ens mantingué la sensació d'una frescor i d'una concepció formal que, inevitablement, sentírem properes. Alicia de Larrocha i Victòria dels Àngels (aquella, amb el seu rigor absolut; i aquesta, amb la seva illusió quasi permanentment juvenil), serviren l'obra de Mompou amb admirable sentit d'un art absolutament viu, obert i actual. I això mateix podríem dir de l'admirable Montserrat Torrent i el seu concert d'orgue en el marc del Festival de Música Romàntica. Un orgue que tingué en el jove, i ja ben conegut, Wolfgang Zerer un altre important demostrador d'unes formes interpretatives absolutament sintonitzadores amb els nostres temps. Tot això, davant d'un públic menys nombros del que mereixia, però atent i devot



Una grata descoberta: Escenes de Faust de Goethe

i, a la fi, entusiasta.

Permanències i nostàlgies d'unes setmanes que també ens portaren un retorn feliç. El de la soprano Montserrat Alavedra. Una artista exquisida, que ha fet de la suma de dos components absolutament homogenis —elegància i classe— els punts d'una trajectòria artística que tots voldríem més densa en manifestacions. Retorn, el seu, al Festival de Música Romàntica (després de la superació d'un moment difícil), acollit amb calidesa i afecte especial, i correspost amb una remarcable aportació artística.

Dues referències germàniques definitives en la història de la música —Berlín i

Viena— van constituir presències intensíssimes, de la mà del cicle Euroconcert, a través de sengles formacions cambra de gran categoria. La sorgida, si de la Filharmònica de Berlín i la que porta el nom de la capital austríaca. Dues referències de la gran categoria interpretativa clàssica, de permanència absoluta que semblen només possible de ser engadrades en uns marcs tan propicis com aquests.

Permanència important és la de l'obra del gran pianista Bruno-Leonardo Gelber en una actuació esplèndida amb el *Concert per a piano número 1*, de Brahms, amb l'OCB. Un artista alliberat de ties

detístics i afermat en uns conceptes interpretatius de validesa extraordinària.

El simfonisme coral ens portà, per primera vegada, amb l'Orquestra de la Ciutat de Barcelona, una obra extraordinària: una composició absolutament gran, esplèndida. Amb *Escenes del "Faust"*, de Goethe, Robert Schumann reté culte d'admiració al pare del romanticisme literari alemany. I el mite fàustic, amb el compositor, adquirí una dimensió renovada, menys torturada, més lírica, i també menys densament existencial. Tot això, afavorit per un tractament potser massa pla que li atorgà Franz-Paul Decker al davant de la seva Orquestra Ciutat de Barcelona, i amb un important conjunt coral i de solistes vocals. Aquest conjunt, era encapçalat per la suïssa Edith Mathis (presència d'un moment un pèl passat i permanència d'un art exquisit però, potser, mancat d'un cert alè vital). Alè, aquest, que en canvi es féu patent en el treball de la Coral Càrmina, una vegada més ple de consistència i sentit.

La densa programació de "La Caixa", ultra les manifestacions esmentades, ha ofert altres moments interessants. Com la presència esplèndida del pianista Bruno Canino; o la del Lindsay String Quartet, molt celebrada, o la presentació d'un quartet mig nostre mig britànic, amb Anna Calvo —violí— i Joan Enric Lluna —clarinet— al costat de la pianista Sally Heath i del violoncellista Nicholas Roberts. Presència reconfortant de joves músics que apunten el punt dolç d'una carrera que pot tenir relleu, especialment pel que fa al violoncellista, i amb nota així mateix alta per al clarinetista.

Presència, encara, d'un món particular, el dels Petits Cantaires de Viena, que ompliren dues vegades el Palau de la Música Catalana amb la seva peculiar forma de viure la música vocal i amb el seu encant indiscutible.

Presència també de la jove soprano Elena Cryns, en el marc dels *Podiums* de Jovenuts Musicals. També, aquí, constatem aquella porta oberta a tot. Un tot que pot ser important, atesa la bondat del moment.

Retorn, finalment, del gran violinista Vladimir Spivakov; aquesta vegada amb l'excel·lent pianista Leonid Blok. Retorn que, si més no, cal despollar de la connotació nostàlgica, atesa la constància de la seva programació. Retorn i constància de contrast formal i de concepció, respecte de la referència violinística amb què hem encapçalat l'escrit. Art d'evolució, l'interpretatiu, que tanmateix conté sempre un moll inalterable, permanent, en la qual reposa i sempre es manté viva la grandesa immòbil de la partitura, la seva estàtica essència, sempre ennoblida per un tractament interpretatiu —actual lo no— pregon, rigorós i elaborat.

Tamino



Ida Haendel, la gran violinista i el també important pianista Bruno-Leonardo Gelber, presències amb relleu especial en un mes d'acusat protagonisme de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.



Nacho Duato.

Ballet sobre música de Maria del Mar Bonet, a Holanda

Les possibilitats que ofereix Holanda, i contretament Amsterdam, a tota mena de manifestacions artístiques són dignes de comentar, tenint en compte que parlem d'una ciutat de petites dimensions i amb un nombre d'habitants que no arriba al milió.

A mes d'exposicions, de locals de Jazz (on actuen primeres figures mundials) i de concerts diaris de música clàssica i contemporània (com és el cas del programa Ligeti i Messiaen que va dur a terme el Cor de Cambra d'Holanda i el Schönberg Quartet), hem tingut, aquesta darrera setmana de gener, la sort de veure un col·lectiu de ballarins, el Nederlands Dans Theatre, que han interpretat (entre altres peces que ja comentarem més endavant) cançons de Maria del Mar Bonet. Això, pel sol fet de presentar-se a un públic receptiu i entès com ho és l'holandès, ja és prou interessant. Però, allò que més ha impactat ha estat la possibilitat de veure els músics i la pròpia cantant en directe, formant part d'aquest conjunt.

Aquesta coreografia, la segona que el valencià Nacho Duato fa amb músiques de la Maria del Mar Bonet (la primera, *Jardí Tancat*, va ser ballada a Bilbao fa tres temporades), ha estat concebuda amb "cançons de treball" i peces dels darrers discs de la cantant, amb una durada de gairebé mitjà hora. Nacho Duato és, des de fa sis anys, membre i ballari solista d'aquesta companyia de dansa, la més important d'Holanda.

Arenal, ha tingut una enorme acceptació i molt bones crítiques, per part de tots els diaris holandesos, que han destacat, per una banda, la perfecció dels ballarins, la bellesa plàstica i la vivesa de l'espectacle (molt mediterrani, cal dir-ho) i, per l'altra, la gran veu i la magnífica interpretació de la Bonet. Elements, tots ells, perfectament cohesionats.

A més d'*Arenal*, que era una estrena mundial, el programa es completava amb *France-Dance*, de W. Forsythe (estrenada per l'Òpera Comique, de París, el desembre de 1983), i *Return to a Strange Land*, de Jiri Kylian (estrenada pel Ballet de Stuttgart, el maig de 1975). Aquest espectacle s'ha interpretat a gairebé tot el país, amb actuacions a Utrecht, L'Haija i Amsterdam (ciutat de l'estrena).

És un d'aquells espectacles que val la pena de veure i gaudir-ne tant pel seu valor tècnic, artístic i creatiu com per la riquesa que ofereix, a dalt d'un escenari, la interrelació entre les diferents arts; en aquest cas concret, entre la veu, la cançó i la dansa. Esperem que el podrem veure ben aviat al nostre país.

Mariona Sagarra

MIKROKOSMOS

Tirallonga de l'ací i de l'ara (Estrafent Foix i Espriu)

Quants conjunts i orquestres en puixança...
Quants concerts (oidà!, arreu, tants actes!)...
Quanta vida intensa a les comarques...

...tot n'és ple.

Quants camins davant dels músics joves...
Quants engrescaments per tants estímuls...
Quants afanys curulls de fonda joia...

...tot n'és ple.

Quants capteniments lleials i nobles...
Quant seny i mesura (l'urc, a fora)...
Quant ordre mental a cada testa...

...tot n'és ple.

Quants talents fidels a llurs orígens...
Quants demà segurs per als intèrprets...
Quanta estima pels autors autòctons...

...tot n'és ple.

Quants rumors (oh, sí! menja selecta)...
Quantes badomies (gran moneda!)...
Quant despreniment (pur altruisme!)...

...tot n'és ple.

Quants reis nus amb túnica invisible...
Quants deficiis dels albardans àulics...
Quantes clares veus amb dring autèntic...

...tot n'és ple.

Quanta autonomia per als crítics...
Quanta serenor en els judicis...
Quant rigor en nuncis i polígrafs...

...tot n'és ple.

Quants experts en temes d'ordre artístic...
Quants entesos en allò-que-calgui...
Quants (tants?) quidams, alts oracles fatius...

...tot n'és ple.

Tot n'és ple. Visca! Que exulti la tribu!
Que ho proclamin els doctes i la plebs: som els millors!

Pere Arís

MÚSICA I ARQUITECTURA

Acústica. Arquitectura i auditoris

La música —ordenació de sons en el temps— i l'arquitectura —ordenació de matèria en l'espai— tenen entre elles àmplies zones d'afinitat i de contacte. El fet que ambdues siguin creacions abstractes, fonamentades en lleis estrictament físiques i matemàtiques, l'execució de les quals és realitzada per persones diferents als seus creadors, fa que, tant el músic com l'arquitecte se serveixin de mitjans d'expressió paral·lels —la partitura i el plànol— que es desenvolupen amb punts de similitud veritablement extraordinaris.

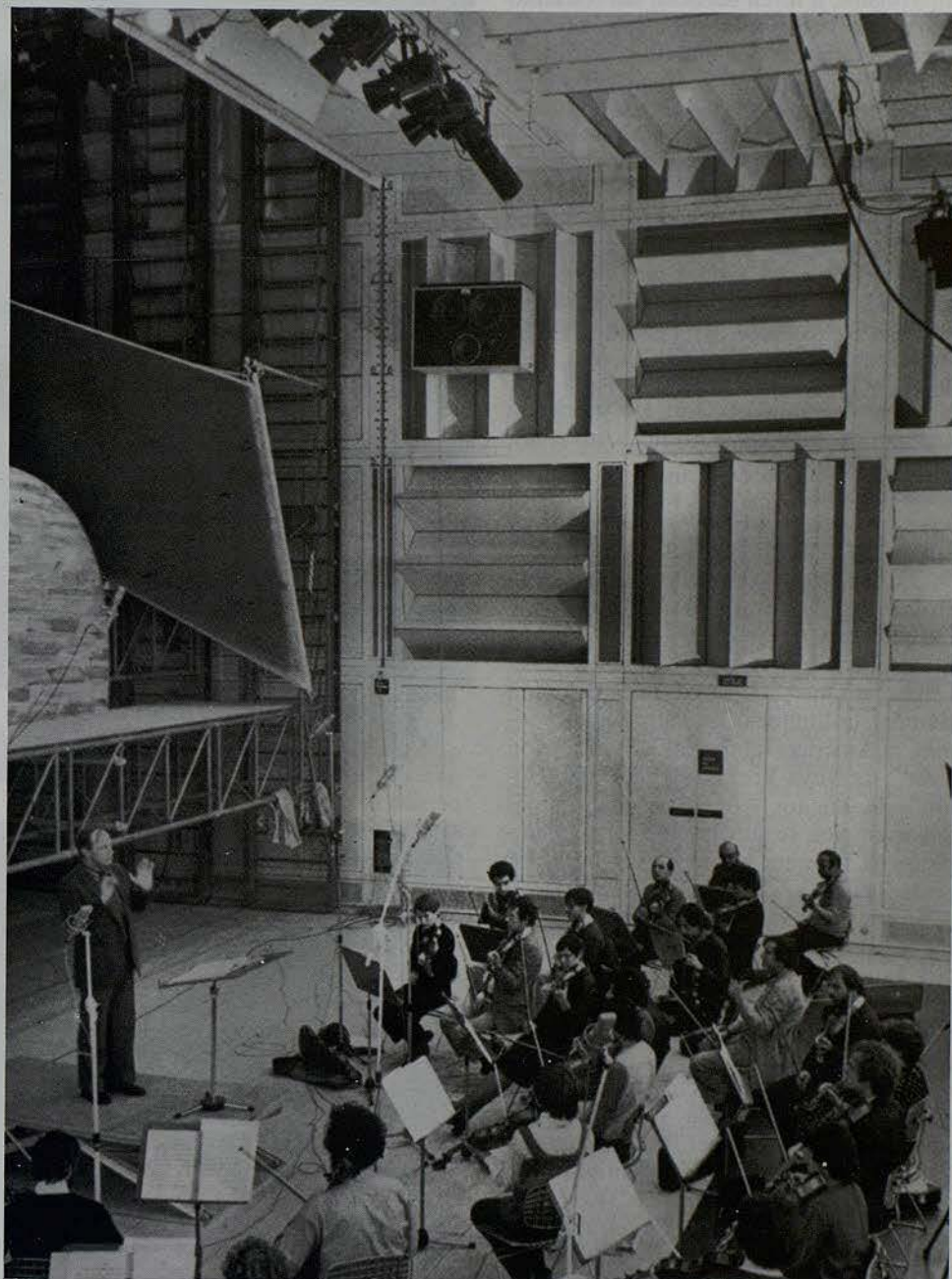
Les relacions harmòniques són, essencialment, les mateixes en la música i en l'arquitectura de la Grècia clàssica, encara que, de vegades, hom ha plantejat la qüestió de la validesa de les relacions harmòniques musicals en ser traslladades a un terreny diferent, l'arquitectura (1).

Aquesta misteriosa atracció dels nombres entre la música i l'arquitectura no es limita a una especulació ideològica de filòsofs i erudits. Ja Marc Lluç Vitruvi, en el primer capítol del seu primer *Llibre d'arquitectura*, en analitzar "què és arquitectura i quines coses han de saber els arquitectes", insisteix repetidament en el coneixement que els arquitectes han de tenir de la música (2). I, després, en referir-se als *Comentaris*, de Píci, arquitecte del temple de Minerva, a Priene, afegeix: "No pot [l'arquitecte] ser un músic com Aristòtox, però tampoc no ha de ser un ignorant en qüestió de música".

Aquests conceptes no pertanyen al patrimoni exclusiu de la cultura clàssica mediterrània. En cultures orientals tan allunyades de la nostra com la hindú (de la qual hom diu que prefereix el so que emet l'orquestra "abans" d'interpretar un concert de Mozart), apareixen exactament els mateixos coneixements musicals que ha de posseir l'arquitecte (3).

Le Corbusier, en el seu Monestir de La Tourette, projecta allò que anomena "vidrieres musicals" (4): "La posta a punt de les vidrieres ha estat realitzada per Iannis Xenakis, enginyer, músic i arquitecte, el qual reuneix les tres vocacions favorables. Aquesta tangència entre la música i l'arquitectura —tantes vegades evocada a propòsit del *Modulor*— es troba, deliberadament, en una partitura de Xenakis, *Metastasi*, composta tot i aplicant a la composició musical els recursos del *Modulor* (5).

Malauradament per a l'arquitecte, la seva creació és única i irreplicable, i un er-



L'Espace de projection, de l'IRCAM de París.

ror o una execució defectuosa mai més no podrà ser corregida. Per a ell, l'"estrena" ja és la versió que restarà, definitivament, fixa i immòbil. En aquest sentit, el músic és infinitament més afortunat, ja que el seu art és continuament recreat en el temps. I no solament pot tenir l'oportunitat de revisar l'obra una vegada escoltada, sinó també la de poder comptar amb moltes i molt diverses interpreta-

cions.

En primer lloc, el concert i l'òpera són espectacles "de cambra", en els quals la proximitat al centre de l'acció és vital per aconseguir la comunicació entre públic i actors. El teatre d'òpera ha de ser, primordialment, un "teatre", i mai una sala de cinema o un estadi, tal i com suggereixen moltes realitzacions contemporànies: ja Ortega insistí en el concepte de

“veure i veure’s”, com essent la condició més característica del teatre.

La sala ha de ser concebuda com un veritable instrument musical i òptic: afortunadament, les condicions acústiques i visuals coincideixen en línies generals; és a dir, allò que és bo per a una perfecta audició, ho és també per a una perfecta visibilitat.

I ens trobem ja de ple en el primer gran interrogant, a nivell decisorí: em refereixo al tema de la capacitat de la sala. Són diversos factors els que condicionen aquesta decisió. I, com passa sovint, incompatibles entre ells.

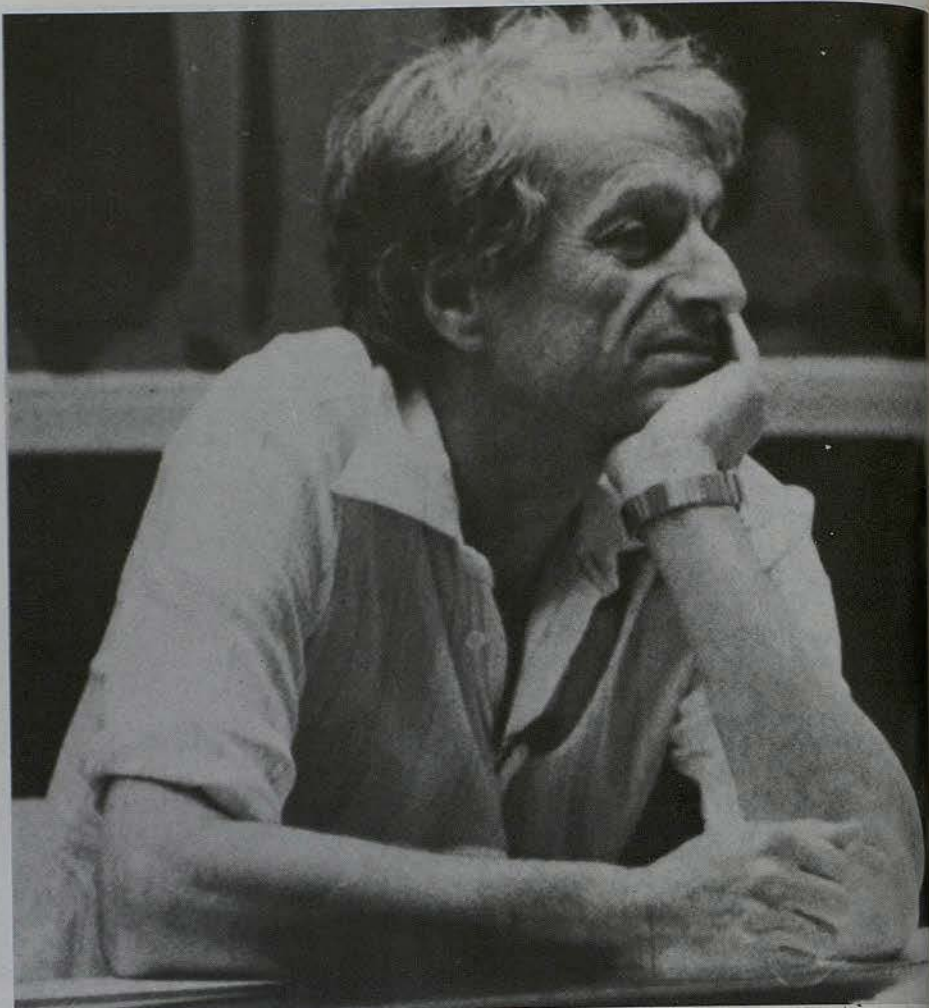
Importància dels aforaments en l'acústica

En efecte, si ens atensem a un hipotètic autofinançament del teatre, hom arribaria a uns aforaments tals que, no solament farien inviable la resolució del problema audiovisual, sinó que destruirien la mateixa essència de la música com a “espectacle de cambra”.

L'experiència europea és categòrica a aquest respecte: els 2.489 espectadors del Teatre de la Scala; els 2.231 de l'Òpera, de París; els 2.209 de la Royal Opera House, de Londres; els 2.158 del nou Festpielhaus, de Salzburg; els 1.938 de la Staatsoper, de Viena; els 1.900 de la nova Deutsche Oper, de Berlín, marquen amb claredat la limitació de l'aforament. Només a Amèrica, amb els 3.788 del nou “Met”, de Nova York, o els 2.787 del “Colón”, de Buenos Aires, per citar només dos exemples, se supera amb relativa amplitud la frontera europea dels 2.500 espectadors.

Aquesta limitació, mantinguda igualment a les millors sales de concert, com a la Musikvereinsaal, de Viena, o la nova Philharmonie, de Berlín, no és, naturalment, capriciosa: és una conseqüència directa de les condicions o els factors que incideixen en la resolució del problema acústic. Aquest bascula simultàniament sobre dos fets: el primer, físic (la naturalesa del so i l'extraordinària lentitud de la seva propagació en l'aire —els 340 m/seg. són “la tortuga” en comparació als 300.000 Km/seg. d'aquest “Aguiles de peus lleugers” que és la llum—); i el segon, fisiològic (constituït pels llimars de percepció de l'oïda humana, capaç de diferenciar sons amb un interval de 1/20 de segon, equivalent a un recorregut de només 17 metres).

En aquests dos fets es troba la clau de les limitacions acústiques: en un espai tancat, el so viatja fins a l'oïda de l'espectador des del punt emissor (so directe), i indirectament a través de múltiples reflexions en parets, terra i sostre, tot i perdent gradualment la intensitat, fins a extinguir-se (so reverberant). Aquest so, que



Iannis Xenakis.

persisteix en un lloc tancat quan ja ha cessat l'emissió, és bàsic en la sensació acústica; i la seva durada depèn (com ja ho va descobrir Sabine a final del segle passat) directament del volum de l'aire encerclat en la sala, i inversament del total de les superfícies absorbents, però és absolutament independent de la forma del recinte.

En primer lloc, evidentment, l'orella percep el so directe i, a continuació, després d'un breu interval, la sèrie dels sons reflectits al llarg del temps de reverberació. Aquest interval inicial ha de ser mantingut dintre del límit fisiològic d'1/20 de segon de percepció; i això suposa, doncs, que el camí recorregut per la primera reflexió no haurà de ser superior en 17 metres a la distància entre l'espectador i el punt d'emissió. És a dir, aquests dos fets, el físic i el fisiològic, ens han limitat matemàticament les distàncies a les quals han d'estar situats el sostre i les parets de la sala.

Els cecs noten perfectament aquest fenomen... Escriu Erasme Darwin, en la seva *Zoonomia*: “El jutge cec Fielding em digué, després d'unes poques paraules: “aquesta habitació té uns 22 peus de llargada, 18 d'amplada i 12 d'alçada”. I ho va endevinar, per mitjà de l'oïda, amb

una gran precisió” (6).

D'altra banda, cada època té les seves preferències per escoltar música; i cadascun gènere musical, les seves pròpies característiques acústiques. Això és degut, en part, a l'evolució de l'orquestra, i en part al fet que els compositors escrivien la música tot acomodant-la instintivament a les condicions dels llocs on s'hauria d'interpretar, per no esmentar els casos que componen expressament per a un lloc determinat. Bach escriu la *Passió segons sant Mateu* per a les dues tribunes opalsades de la Thomaskirche, de Leipzig; Beethoven, algunes de les seves simfonies per a la *Redoutensaal*, de Viena; Wagner el *Parsifal* per al Festpielhaus, de Bayreuth; i Berlioz, el *Requiem* per a l'Església dels Invàlids, de París. Mozart, Beethoven i Haydn requereixen reverberacions anàlogues a les dels salons de la seva època a Leipzig, Londres i Viena (1 a 1,7 segons), mentre que els compositors del període romàntic i postromàntic, com Brahms, Mahler o Strauss, s'adapten a la perfecció a sales com la del Musikverein de Viena, o el Concertgeouw, d'Amsterdam (2,2 segons).

Si portéssim les coses al límit, hauríem de pensar en sales “especialitzades” per a un gènere determinat o, fins i tot, per



Les gravacions estereofòniques en pantalles gegants de TV, podrien substituir, en el futur, el concert en viu?

un determinat compositor (cosa que és evidentment impossible), o cauríem en la perillosa trampa de l'acústica variable. En el cas de l'òpera, hi influeix considerablement la major o menor obertura de la boca de l'escenari, i la naturalesa dels elements utilitzats en l'escenografia, sense comptar, per exemple, amb la variació acústica que pot experimentar la sala amb un ple o amb una mitja entrada.

Sense edificis com les sales de concert o els teatres d'òpera, no podríem tenir accés a la realitat de la creació musical. En ser la música un art que es desenvolupa en el temps i no en l'espai, necessita una re-creació constant. Des d'aquest punt de vista, els seus edificis es podrien comparar a aquells destinats a l'exposició i contemplació d'obres d'art plàstic, i són relativament recents, quant a la materialització d'una funció específica pròpia.

De fet, així com els museus nasqueren de les col·leccions privades de classes poderoses o aristocràtiques, els concerts tenien lloc en esglésies i palaus, particularment en el període barroc. Unes sales específicament concebudes per a l'audició de conjunts orquestrals importants només existeixen des de mitjan segle passat, quan la incipient burgesia bastí centres de relació social, amb possibilitats d'educació intel·lectual.

Al llarg de la segona meitat del segle XIX, a les grans ciutats de l'Europa occidental, sorgiren, ràpidament i consecutiva, sales de concert amb capacitat superior a les anteriorment esmentades. La primera fou la famosa Musikvereinsaal, de Viena (1869) (7), seguida aviat pel St. Andrew Hall, de Glasgow (1877), el Neues Gewandhaus, de Leipzig (1886), el Concertgebouw, d'Amsterdam (1887) i l'antiga Philharmonie, de Berlín (1888). A Amèrica, s'inauguraren successivament els Carnegie Hall, a Nova York (1891), i Symphony Hall, a Boston (1900), la primera sala projectada d'acord amb les lleis físiques de l'acústica, descobertes per Wallace C. Sabine, les fórmules de les quals són encara vigents avui.

El grup de sales esmentades representa uns cims internacionalment reconeguts quant a qualitat musical. Fins i tot, podem afirmar que, encara avui, un segle després de llur construcció, resten insuperables, malgrat que, després de la Segona Guerra Mundial, s'aixecà un gran nombre de sales d'acord amb els més recents coneixements de la ciència acústica a nivell físico-matemàtic. Aquest fet sorprenent, que no representa cap menyspreu envers els nous auditoris, confirma, a la fi, que cada època construeix espais adequats a la música del seu temps.

Amb el desenvolupament creixent de la ciència acústica, el seu afany de claredat en el concepte musical i la ideologia dels arquitectes de la postguerra, ha sorgit quelcom que correspon (per descomptat,

no intencionalment) a la música contemporània. En resum, una sala no pot ser ideal per a qualsevol tipus de música, si no és que la seva acústica pugui ser variable.

De la mateixa manera que Palladi opina «... che la città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città piccola» (8), jo crec que una sala de concerts no és altra cosa que el més gran de tots els instruments. La seva concepció arquitectònica i la seva realització física (matemàtiques a part) han d'estar presidides pel mateix amor i la mateixa passió que esmerçaren els vells luthiers en la construcció dels violins.

Perquè, efectivament, a partir de la construcció de la nova Philharmonie, de Berlín, han aparegut dos nous factors que, aparentment inconnexos, poden incidir recíprocament i originar noves tipologies. Em refereixo a la imperiosa necessitat de crear sales polifuncionals, en aparent contradicció, per una part, amb les, fins ara, sales "especialitzades", i de l'altra, al creixent impuls de la investigació dirigida a perfeccionar la tècnica de les acústiques "variables". L'increment dels costos de construcció en els edificis per a la música exigeix, cada vegada més, la necessitat que aquests espais siguin capaços d'acollir no únicament gèneres diferents, com l'òpera, el ballet i els concerts, sinó també activitats alienes a la pura recreació musical, com el teatre, els congressos o les convencions.

La investigació sobre acústica variable, a partir de la creació de l'IRCAM de París (Institute de Recherche et Coordination Acoustique-Musique), sota la direcció de Pierre Boulez, pels arquitectes Piano i Rogers, es basa en l'anomenat "espace de projection". Aquest no és sinó una sala en la qual pot ser variat no únicament el volum d'aire que conté (en elevar o baixar el sostre), sinó també la qualitat acústica dels seus paràmetres verticals i horitzontals, mitjançant elements motoritzats i computoritzats. Teòricament i pràcticament, en l'"espace de projection" de l'IRCAM és possible de reproduir-hi les condicions acústiques de qualsevol sala existent, i d'investigar-hi també qualsevol possibilitat futura.

Naturalment, no es pot construir una gran sala d'aquestes característiques, ja que el seu cost la faria totalment inviable; però tampoc no és absolutament necessari arribar a uns tals extrems. N'hi hauria prou amb una simple variació de l'alçada del sostre, per a ajustar el valor del temps de reverberació entre un i dos segons, els quals representen els valors límits per a una representació de teatre o un concert simfònic.

Com diu Beranek (9): «... els propers cinquanta anys poden enfrontar l'arquitecte amb necessitats acústiques inexplorades fins al moment. Potser, amb el temps, la música rarament s'executarà en una sala de concerts, ja que gravacions estereofòniques i pantalles gegants de TV

podrien substituir el concert en viu. Si la música purament electrònica arribés a afirmar-se, fins i tot l'interpret podria ser eliminat. La sala de concerts desapareixeria, al mateix temps que l'orquestra simfònica, el melòman, els porters i les taquilles. Aleshores, l'innovador musical i el tècnic electrònic serien els amos i senyors supremes..., si no fos que la computadora els eliminés, també a ells».

Però a mi, home del moment present que mira el futur, arrelat a tot allò que hem rebut al llarg de més de dos mil·lennis d'història, em resta l'esperança raonable que aquests quasi miraculosos avenços tecnològics corresponguin a un progrés musical equivalent, que pugui oferir a l'home del nostre temps, i dels temps futurs, unes obres mestres comparables a les del passat.

José M^a García de Paredes

NOTES

- (1) MOYA BLANCO, Luis: *La geometría de los arquitectos griegos pre-Euclidianos* (1953).
- (2) VITRUVI: *Els deu llibres d'Arquitectura*.
- (3) *Vastuvidya* (1-12-15).
- (4) LE CORBUSIER: *Modulor II* (1955).
- (5) XENAKIS, Iannis: *Les Polytopes*, (1975) *Musique-Architecture* (1976).
- (6) DARWIN, Erasmus: *Zoonomia or the life of organic life* (1975).
- (7) Ritter von Hansen, arquitecte.
- (8) PALLADIO, Andrea: *I quattro libri* (Libro II — cap. XII).
- (9) BERANEK, Leo L.: *Musik, Acoustics and Architecture* (1962).

TORROELLA DE MONTGRÍ (Costa Brava). Baix Empordà

III TROBADA INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA AMB LA CAMERATA LYSY GSTAAD

1-20 Juliol

President d'Honor: SIR YEHUDI MENUHIN

Director: ALBERTO LYSY

Professors i col·laboradors de l'Acadèmia Internacional de Música Yehudi Menuhin de Gstaad: ALBERTO LYSY, MICHAEL MALMGREEN, JOHANNES ESKAR, XAVIER TURULL, ANTONIO LYSY, EDUARDO VASSALLO, JEFFREY GILLIAN.

Assistents: ISABELLE PICCIONE, JUAN LUCAS AISENBERG.

Nota: A una selecció dels alumnes participants s'els oferiran beques per ingressar a l'Acadèmia Yehudi Menuhin de Gstaad.

V CURS INTERNACIONAL D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

Juliol-Agost

Director: RADU ALDULESCU

- | | |
|----------|---|
| 20/7-3/8 | MARIA CURCIO (Londres), piano |
| 9-16/8 | BRUNO CANINO (Milà), piano |
| 9-23/8 | MARIANA SIRBU (Milà) |
| | MIHAIL DANCILA (Milà), música de cambra |
| 15-20/8 | FRANCO PETRACCHI (Roma), contrabaix |
| 15-31/8 | RUGGIERO RICCI (San Francisco), violí |
| " | GONÇAL COMELLAS (Barcelona), violí |
| " | ENRIQUE SANTIAGO (Stuttgart), viola |
| " | RADU ALDULESCU (Roma), violoncel |
| " | JULIAN JACOBSON (Londres), música de cambra amb piano |



Organització i informació:

Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí

Apartat 70 - 17257 TORROELLA DE MONTGRÍ - Tel. (972) 75 83 96

Hi col·laboren:

FUNDACIÓ ACADÈMIA INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA DE BARCELONA



DIPUTACIÓ DE GIRONA
Ajuntament de MONTGRÍ i
OFICINA MUNICIPAL de
TURISME

J. JORQUERA
S.A. D'INSTRUMENTS
MUSICALS

KAWAI



FUNDACIÓ
CAIXA DE CATALUNYA

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



GENERALITAT DE
CATALUNYA
Departament de Cultura
Direcció de Joventut

Reflex-ions: música, arquitectura

Amb aquella fórmula de transmissió de les idees, afortunadament encara no desapareguda, que anomenen "tradició oral" es pot arribar a una sentència poètica de l'arquitecte Alejandro de la Sota que deia així: "Si la música es este aire que suena, la arquitectura es este aire en que vivimos". La frase anterior, en cercar mitjançant la metàfora de l'"aire" un comú denominador a ambdues arts, supera de forma poètica aquelles ja conegudes que, en el recolzament respectiu, ens parlaven de l'arquitectura com a música petrificada, o bé de la música com a arquitectura líquida.

Cal fer, però, un *a priori* imprescindible: que tractarem de la música i l'arquitectura quant a arts, és a dir, pensant en aquelles "obres" que incorporen la voluntat pròpia de transcendir, o en el sentit emprat per Nikolaus Pevsner, que esdevenen estètiques. Aquest *a priori* deixa a part totes aquelles manifestacions que el llenguatge comú qualifica de música o d'arquitectura i que, malgrat partir d'una manipulació dels sons i llur encadenament, o dels espais i llurs formes i articulacions respectives, sols n'obtenen productes amb finalitats comercials: productes que, en llur falta de pudor i/o en compliment de llur finalitat, s'imposen adotzenadament en el nostre marc físic, tant en forma d'una pretesa música ambiental com de monòtones i no gens estimulants promocions immobiliàries.

Trobem, doncs, una primera similitud entre arquitectura i música a partir de les perversions i desviacions respectives. Encarriant el tema des d'una òptica més positiva (i amb la relativitat i discreció que imposa el teòric d'art Arnold Hauser en dir: "Sobre l'art, amb prou feines si es pot afirmar una cosa sense que pugui també afirmar-se, en cert sentit, la contrària"), analitzarem comparativament aquestes dues arts des del punt de vista de llurs oficis respectius i en relació a allò que entenem per acte creador.

D'entre les possibles interpretacions del fet artístic, tinc com a essencial la de la "comunicació" que s'estableix entre el músic o l'arquitecte (emissor) i l'oïdor o usuari (receptor).

El punt de partida que abans m'he fixat, és a dir, el del músic o arquitecte, ens centra, doncs, en la producció de l'obra d'art; i és aquí on apareix una de les primeres similituds entre ambdues arts (una similitud que no es dona de forma tan evident en altres arts), que podríem enunciar com el "desdoblament" de l'acte



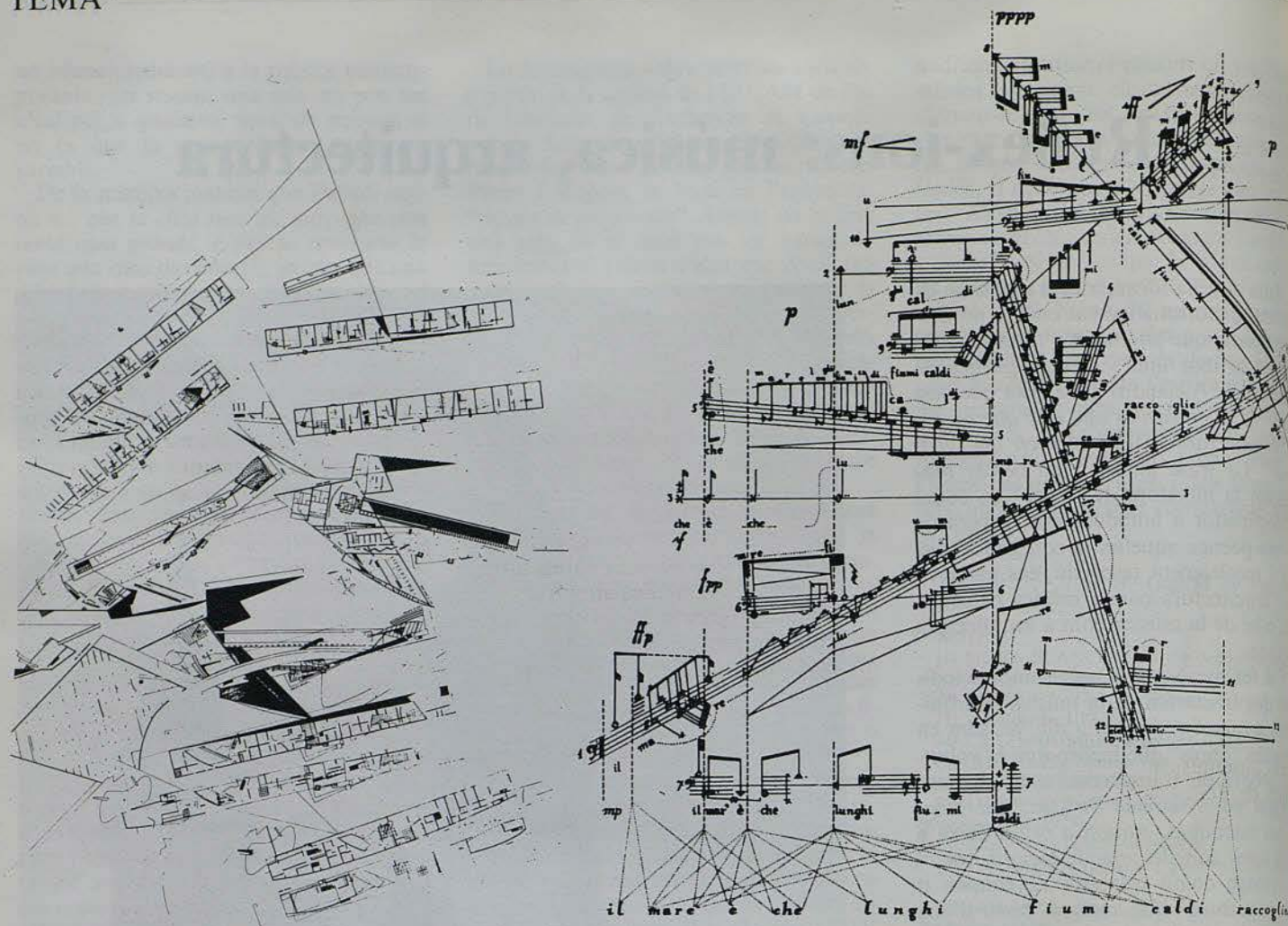
Santuari de Vierzehnheiligen, de B. Neumann

creador, i que rau en la producció en dos moments o temps clarament diferenciats.

El primer moment que, en l'arquitectura, seria el projectual, i que en la música correspon a la composició, és el de la concepció de l'obra; i encara que no obligatòriament recollit, és un moment de treball essencialment interioritzat. En aquest moment, amb una metodologia no estrictament lineal, es conforma progressivament l'obra a partir d'eleccions i revisions successives d'aquestes referents a: pla de l'obra-programa, la forma, el material i llurs conseqüències de color i textura, el

desenvolupament etc. i les verificacions i elaboració definitiva de l'obra a partir de les tècniques específiques de cada disciplina. Aquest primer moment es clou amb la redacció de la partitura o del projecte, entesos ambdós casos en el sentit ampli del conjunt de documents que inclouen totes les determinacions necessàries perquè l'obra musical o arquitectònica pugui materialitzar-se; o, més ben dit (pensant en la música), pugui fer-se perceptible.

El segon moment, absolutament diferenciat del primer en temps i espai, partirà del projecte-partitura. Aquest mo-



Noves grafies per a la representació del projecte arquitectònic i de l'obra musical.

ment és el que, en el cas de l'arquitectura, anomenem construcció, i en el de la música interpretació; s'hi pot observar una coincidència lingüística, que prefeixo evitar per no donar peu a dobles sentits, però que esdevé significativa de la similitud d'aquest moment en Música i en Arquitectura: es tracta del sinònim habitual d'interpretació -execució- que coincideix també amb el sinònim de la construcció d'un edifici.

(Aquest segon moment tindrà, però, una diferència essencial entre les dues arts que ens ocupen. Si en l'arquitectura serà —degut a la materialitat de la obra— un acte únic, en la música serà un acte susceptible d'ésser repetit, no en el sentit d'identitat de les interpretacions —reservat a la reproducció discogràfica—, sinó d'autèntica recreació de l'obra. Això, que està lligat a la substància física de les obres, té conseqüències diverses: per un costat, ens fa desconexors de la música d'èpoques històriques que, arquitectònicament, continuen essent referència, però, per l'altre costat, paradoxalment, fan de la música la més viva de las arts).

Reprement el fil, aquest segon moment de l'acte creador partirà de l'estudi del projecte-partitura, un estudi que s'haurà de completar amb el millor coneixement possible de l'autor i de les circumstàncies

que l'envoltaren, la manera d'interpretar o de construir de l'època de la concepció, etc. Generalment, en el cas de l'Arquitectura, hi ha una notable proximitat temporal; i, en molts casos, la inclusió de l'arquitecte projectista en l'equip d'interpretació del projecte. Existeixen, però, exemples en què el distanciament obliga a un treball de recerca similar a la musicològica, i a una producció arquitectònica que realment parteix dels plànols entesos com a partitura. Un exemple paradigmàtic i proper és la nova construcció (no reconstrucció) del pavelló que l'arquitecte Mies van der Rohe va construir per a l'Exposició del 1929 al recinte de Montjuïc.

El plànol i la partitura, dues funcions similars

Vull encara puntualitzar dos temes que, en la confrontació entre la Música i l'Arquitectura tal i com l'hem plantejat, tenen una importància disciplinària que les aparella: el tema de l'estructura de l'obra, i el de la partitura-projecte que, en la seva qualitat d'element-pont entre els dos moments abans descrits, esdevé essencial per a garantir la fidelitat de la comunicació.

L'estructura situada, aparentment, al

marge de la inspiració permet desmitificar la "creació"; es un fet demostrat que la inspiració representada pel mite clàssic de Pegàs (que, en trencar la roca Hipocrene féu brollar la font de les aigües inspiradores de la poesia), no hauria propiciat per si sola totes les manifestacions artístiques que s'han produït en la història. És l'estructura, la que dota l'obra de coherència.

Sense incidir en el comentari clàssic de les matèries que constitueixen el Quadrivini voldria manllevar per la seva contundència l'explicació d'Estructura d'un tractat d'àlgebra matemàtica: "Si, a un conjunt d'elements, el dotem d'una o de diverses relacions i lleis de composició, l'hem dit d'una estructura". Aquest text s'ajusta de forma tan exacta a allò que és el treball de l'arquitecte o del músic en el primer moment de creació de l'obra, que la gairebé innecessari cap més comentari, però cal assenyalar la paraula "composició" i recordar també el paper que les lleis definides matemàticament com a "interines" tenen en les diverses estructures.

En el camp de l'Arquitectura, l'estructura no tan sols ha estat una qüestió essencial en la producció de les diferents obres, sinó que l'evolució estructural mateixa ha estat un dels elements decisius que han possibilitat el desenvolupament

dels nous estils arquitectònics, ja que aquests nous estils han anat lligats a l'increment del llenguatge expressiu que les noves tecnologies permetien. Cal dir que aquesta evidència estructural, que mostra l'arquitectura en tota claredat en els seus elements resistents, no deixa de ser una simplificació, crec que seria més adequat parlar d'una estructura formal intrínseca a l'edifici, que garanteixi la unitat i/o coherència de l'obra; en aquest cas, el sistema resistent de l'edifici passaria a ser un dels components de la seva estructura.

Vista així, la transferència conceptual al camp musical no sembla presentar cap problema. En el cas de la Música, i degut a la seva essència no material, el concepte d'estructura es depura i s'abstreu, i es converteix així en autèntic fonament i suport formal de l'obra. Tanmateix, les obres de J. S. Bach tenen una estructura formal tan monumentalment coherent i intrínsecament tan lligada a l'obra com pot tenir-la qualsevol de les obres de l'arquitecte Balthasar Neumann; i les obres sinfòniques de Beethoven o de Brahms (per parlar dels grans constructors d'arquitectura musical) no desdiiuen pas de les obres de l'arquitecte berlinès Karl Friedrich Schinkel. El temps dirà quina estructura és més sòlida.

En parlar de l'Arquitectura i de la seva estructura, hem citat la relació entre aquesta i el desenvolupament tecnològic; tot i no essent exclusiu de les arts que ens

ocupen, cal recordar que a la Música també hi ha aquest fenomen, ja que, a mesura que apareixen nous instruments o que els existents augmenten llurs possibilitats (ampliació de registres, potència sonora, capacitat de perllongar el so,...), les obres musicals i llurs formes adquireixen una altra dimensió, un altre volum sonor, un altre color... El desenvolupament de la sinfonia (Haydn-Beethoven-Brahms-Mahler) n'és un clar exponent.

La partitura-projecte es el document que conté la totalitat de l'obra; és a dir el mitjà de representació. I per tant, representa l'obra en el seu estat pur; és a dir, sense les limitacions que pot generar la interpretació, però amb una percepció més difícil. Aquest fet ha induït a una qüestió llargament debatuda, tant entre els ambients musicals com en els arquitectònics: on és la música-arquitectura? A la partitura-projecte o a les obres?

Es pot dir, amb la certesa de no resoldre el dilema, que, en la mesura que no ens complaqui la interpretació, o en la mesura que es tracti d'obres amb forta càrrega teòrica, preferirem la partitura o el projecte.

La partitura encara ens dona un altre motiu de reflexió (quant a mitjà de representació) en col·locar, en el cas d'una partitura orquestral, de forma temporitzada, els diferents instruments sobreposats i permetre una lectura global de l'obra. Una lectura global que l'Arquitectura, en

la seva pràctica habitual, ha perdut a causa d'un codi gràfic massa mimètic, i d'uns tecnicismes que en llur acumulació, fan necessària una fragmentació de la representació. Aquesta representació fragmentada en la Música és una conseqüència de la partitura, de la qual s'extreuen les parts de cada instrument. Caldria que l'Arquitectura recuperés aquesta capacitat de representar l'obra completa.

Actualment, en el camp de l'Arquitectura, les noves grafies, que també han tingut una notable incidència en la Música contemporània, enceten el camí del projecte, concebut globalment, mitjançant mecanismes representatius, recuperats del dibuix industrial o mecanismes pictòrics. Seria necessari que els arquitectes assolissin i mantinguessin una sòlida formació en el camp de la composició, fent una transferència el més àmplia possible del terme; com seria també necessari que els compositors, tot i assimilant els recursos de les noves tecnologies, construïssin les seves obres, i que es produís aquella sintonia que fa respectivament coherent entre si les arts que es produeixen en un determinat moment històric.

"De nit, l'Arquitectura deixava el lloc a la Música, aquesta invisible construcció".
(Margarite Yourcenar)

Però demà tornarà a ser de dia.

Miquel M. Badal

Els llenguatges del Cosmos

Tebes, la ciutat de les set portes, va ser edificada gràcies a la música inspiradíssima que interpretava Amfion amb l'instrument de set cordes que (meravellat per les seves qualitats artístiques) li havia regalat Hermes: les pedres, commogudes per la dolçor dels sons que sentien, corrien a ocupar el lloc adient a les muralles de la ciutat, que seria el centre polític de l'Imperi d'Egipte i un dels llocs sagrats de la mitologia hermètica. Amb les seves set portes, corresponents a les set cordes sonores d'Amfion, l'organització urbana de Tebes era, doncs, de tipus musical. Curiosament, el mateix Amfion va engendrar en la seva esposa Níobe el nombre exacte de set fills i de set filles.

També Jericó fou, com Tebes, una ciutat de ressonància musical, i les seves muralles s'esfondraren al so dels set xofar que, després de les set voltes rituals, van fer sonar els sacerdots israelites.

En aquestes dues històries arquitectòniques, la de Tebes i la de Jericó, la música

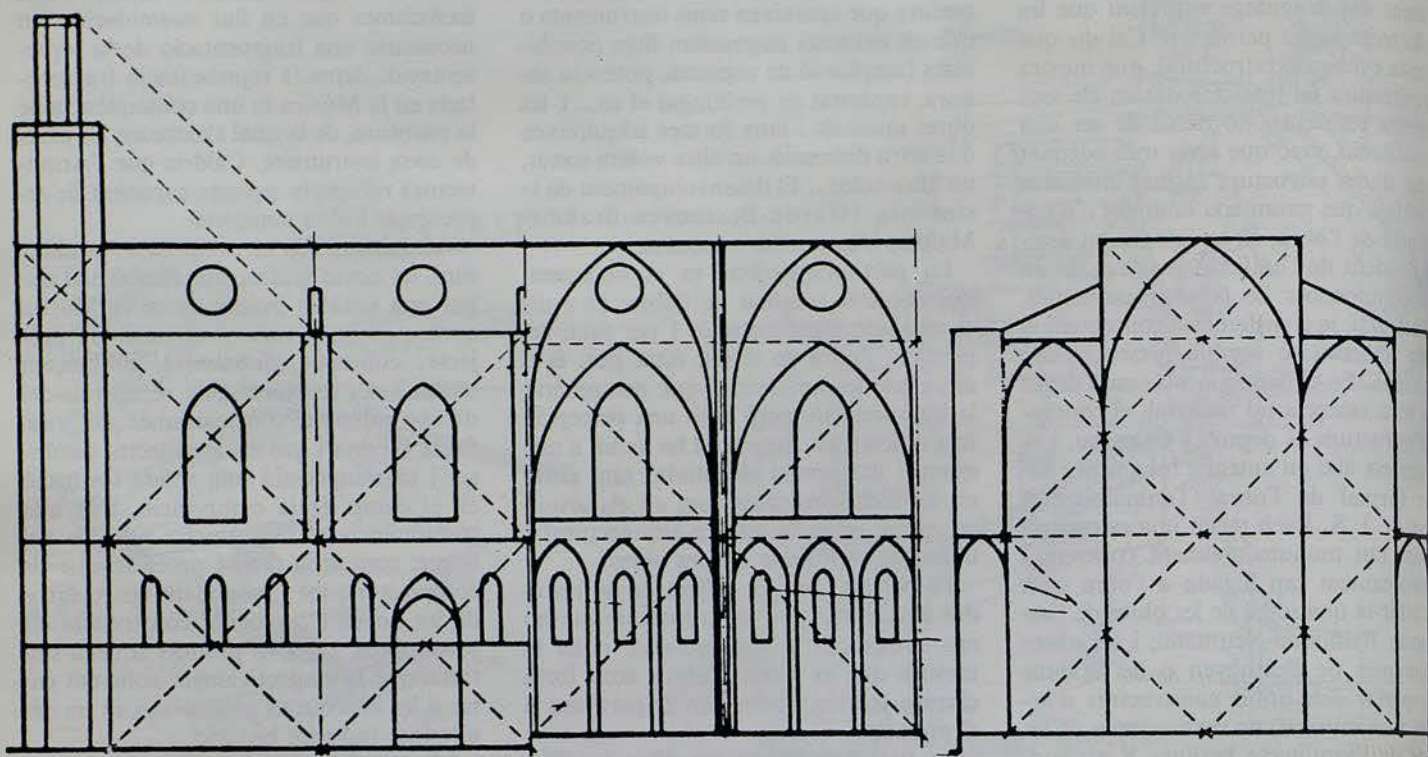
és present, en tant que element actiu, en els dos moments límits de la vida de la ciutat (és a dir, en la seva fundació i en la seva destrucció); i, d'aquesta manera, mostra la seva terrible puixança sobre el model còsmic en miniatura que representa, imaginàriament, qualsevol ciutat o qualsevol edifici. Aquests dos exemples assenyalen, a més, que són les obres arquitectòniques les que han de ser subordinades, en la seva disposició general, a l'organització dels materials sonors que estableix la música.

Dues arts diferents, un sol llenguatge

La idea que, entre arquitectura (entesa en el sentit més ampli, no instrumental o manual) i música, hi ha un parentiu espiritual, prové d'antigues cosmologies. En elles, el món és concebut com el resultat de la solidificació d'un so, un crit, una pa-

raula primordial, o similars, emesos *ab origine* per la Divinitat. Tota la creació és, doncs, la manifestació visual d'aquella estructura musical, emprada *in illo tempore* pel Creador per a manifestar-se. I una ciutat, o la casa de l'home, no són sinó models reduïts de l'estructura del món...

D'altra banda, aquest mateix món apareix com una barreja de coses diverses, i només manté la seva integritat gràcies a llur obediència a un ordre determinat: els vegetals fan fruit a l'estiu; els animals que se'n nodreixen, dormisquen a l'hivern; els minerals maduren lentament en el càlid si de la Mare Terra perquè són més pesants, etc. Aquest ordre, molt complex, que regeix la successió dels fenòmens de la vida i la ubicació de les coses i els éssers vivents, es revela a la ment humana mitjançant un procés d'abstracció i de generalització intel·lectual, en les relacions geomètriques de les formes i de les coses, i en els nombres de les successions.



Així, nombre i forma, aritmètica i geometria, música i arquitectura, apareixen unides, com a activitats germanes, i ens presenten els respectius professionals com a creadors microcòsmics que realitzen les comeses pròpies de llur ofici amb la mateixa intenció: retrobar i reproduir el so original, o la forma original, del món primigeni. L'obra musical que ho aconsegueixi, serà percebuda com a bella, en virtut de la teoria platònica de la idea.

Segons això, música i arquitectura són dues arts encaminades a un mateix objectiu, però en dues dimensions existencials diferents: la música, en el temps; l'arquitectura, en l'espai. Conseqüentment, utilitzen dues tècniques diferents, en funció de llurs materials específics: sons per a la música; espais per a l'arquitectura.

L'arquitectura és música congelada

Els artistes i escriptors romàntics van captar aquesta semblança dels últims objectius que mouen les dues arts, i ho van manifestar per mitjà de l'expressió, atribuïda a Schelling, i més tard difosa per Madame Staël i per Byron, segons la qual l'arquitectura no és sinó "*erstarrte Musik*", és a dir, "música congelada". Goethe utilitzà una expressió semblant en referir-se a Sant Pere de Roma, el 1827, que ell va considerar com a una "*verstumter Tonkunst*", és a dir, "música muda".

De fet, entre els romàntics, la idea de la semblança de les arts, i que llur dife-

rència només rau en la tècnica pròpia de cada una, forma part d'un quadre global més ampli, en què intervenen tots els sentits, i que coneixem amb el nom de *sines-tèsia*, un dels seus aspectes programàtics més definitoris. Així, per a Novalis, la pintura és "música figurativa"; i la contemplació de les ruïnes del Coliseu de Roma produeix, a Stendhal, "el mateix efecte que la música de Cimarosa".

Malgrat tot, en el cas de la música i l'arquitectura, si bé els romàntics en reconeixien la germanor, les van classificar de manera molt diferent. D'una banda, eren conscients que un edifici, construït per a subvenir una sèrie d'imperatius funcionals (calor, il·luminació, salubritat, ventilació, etc.), no podia parlar al cor amb el mateix llenguatge inefable amb què ho feia la música. La submissió de l'edifici a les necessitats pràctiques va originar un profund menyspreu envers l'arquitectura, i motivà que fos situada en el darrer lloc de la classificació jeràrquica de les arts "perquè la considerem incapaç de manifestar la presència d'allò que és espiritual" (Hegel).

En canvi, la música, sobretot la instrumental, completament desproveïda d'utilitat funcional i desinteressada en les seves finalitats, en servir-se d'uns materials tan purs que són immaterials, es va situar al davant de totes les arts. I així, hom arribà a dir que totes elles havien d'aspirar a la condició de música".

La relació entre la música i l'arquitectura pot ser, en la pràctica, de diferents graus. Ara els enumerarem, des del pri-

mer, quasi accidental, fins a una total connexió entre ambdues.

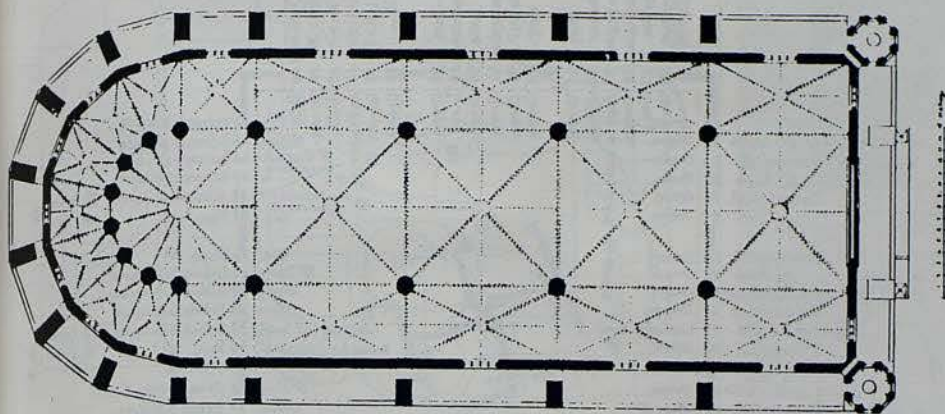
a) Presència d'allusions musicals en la decoració d'obres arquitectòniques

El cas més conegut és el constituït per les representacions del Rei David o dels 24 ancians, esmentats en el llibre de l'Apocalipsi "habentes citharas Dei", especialment a les èpoques romànica i gòtica. Així s'esdevé a Santiago de Compostela o a la Catedral de Burgos. En aquest cas es tracta de la juxtaposició de dos motius artístics independents. I allò que estableix la seva relació és un element extern, com és ara el rerefons teològic d'una època, i la finalitat d'ambdues d'exaltar la glòria de Déu en el seu Lloc Sagrat.

Motet Nuper rosarum flores

b) Existència de composicions musicals, destinades a un lloc arquitectònic determinat.

En aquest segon nivell, trobem les milers de partitures escrites pels Mestres de Capella dels segles passats (i particularment dels segles XVII i XVIII) per a llurs temples respectius. Segurament, el cas més famós és el motet *Nuper rosarum flores*, compost per G. Dufay per a Santa Maria dei Fiore, al qual se li han trobat dissenys i motius que tindrien una explicació en el disseny del compositor de produir les estructures, emprades per Brunelleschi, a la Catedral de Florència.



Traçats harmònics de Santa Maria del Mar de Barcelona.

c) Organització de llocs arquitectònics en correspondència a fenòmens sonors.

És el cas de quasi tots els teatres d'òpera, sales de concert, auditoris, etc., en què tot l'edifici és concebut en funció d'una acústica adient per a aconseguir les sonoritats desitjades. Sembla, a més, que la disposició interior d'alguns edificis medievals, així com el respectiu aixovar mobiliari, es disposava, també, prenent en consideració la creació de zones de major o menor sonoritat. Així ha estat comprovat en treballs recents, encara inèdits, en els quals hom pot constatar fins a quin punt, per exemple, la presència del baldaquí, sobre l'altar de les esglésies romàniques del Pirineu català, originava la creació d'un espai d'àmplia sonoritat, així com d'altres bruts i obscurs en ressonància i, finalment, d'alguns totalment "sords".

d) Creació de llocs arquitectònics seguint les característiques internes d'alguna obra musical.

Als nostres ulls, aquest pot ser el cas més insòlit, i suposa un nivell d'interpretació i d'identificació, entre les dues arts, molt superior al que estem habituats a admetre. Per això, es tracta del cas més poètic; i el seu reconeixement no és gaire corrent, avui.

L'ordre musical dels capitells del monestir de Sant Cugat

L'exemple més famós d'aquest últim grau d'interpretació entre arquitectura i música es troba al monestir de Sant Cugat (Barcelona), de finals del segle XII.

En ell, el desordre (aparent) dels temes dels capitells s'explica com un ordre musical, com ho ha remarcat M. Schneider en moltes ocasions, de manera que, d'acord amb el simbolisme musical dels temes d'animals que hi trobem (al costat dels habituals temes ornamentals i bíblics), es reconstrueix la melodia original que es va prendre com a patró en "compondre" el claustre. Aquesta melodia és l'himne gregorià *Iste confessor*, al qual s'aplicava el text del patró del lloc. Amb això, la música no solament imposa la seva llei a l'edifici, sinó que serveix de nexa d'unió entre aquest i el significat còsmic del lloc sobre el qual s'aixeca la construcció arquitectònica. Posteriorment, M. Schneider va poder aplicar les seves teories als claustres de Girona i de Ripoll, en trobar-hi també veritables estructures musicals subjacents.

La proporció, un element comú

En un sentit més general, la semblança entre música i arquitectura es manifesta, particularment, en l'ús de la proporció, entesa com "la relació de les parts entre elles, i respecte del tot".

L'arquitecte, en cercar l'ordre en els seus dissenys, utilitza la proporció de formes, plans i volums, de la mateixa manera que el músic l'empra en la relació de les parts de les seves obres, els ritmes, les durades i les freqüències. A l'arquitectura, on el treball es realitza amb procediments geomètrics de representació, la possibilitat de representació de línies, figures i formes és total: mentre que, a la música, l'ús de valors temporals i melòdics,

mesurats per mitjà de nombres, impedeix l'allusió a les quantitats incommensurables, com és ara π , ϕ , etc.

Fins al Renaixement, les fonts directes per a l'estudi de la proporció arquitectònica són escasses. Al segle XV, es redescobreixen, tradueixen i reediten els pocs clàssics que van tocar el tema, és a dir Euclides (1482) i Vitruvi (1486); cap dels dos no estableix una analogia entre música i arquitectura. De fet, la teoria de la proporció arquitectònica, fonamentada en l'harmonia musical, fou deduïda del *Timoeo*, de Plató, com ho demostra esplendorosament M. Wittkower, i especialment dels passatges en què explica les proporcions numèriques amb què va ser formada l'"ànima del món".

A més, quan els arquitectes del Renaixement es disposaren a seguir les recomanacions de Vitruvi, en el sentit que era convenient estudiar música per adequar les condicions acústiques del teatre a les veus (si bé no se'n sentiren alludits), es dirigiren al *De Musica*, de Boeci, editat el 1492, on s'expliquen les proporcions de l'harmonia musical, basades en les mateixes relacions numèriques que es dedueixen del text de Plató.

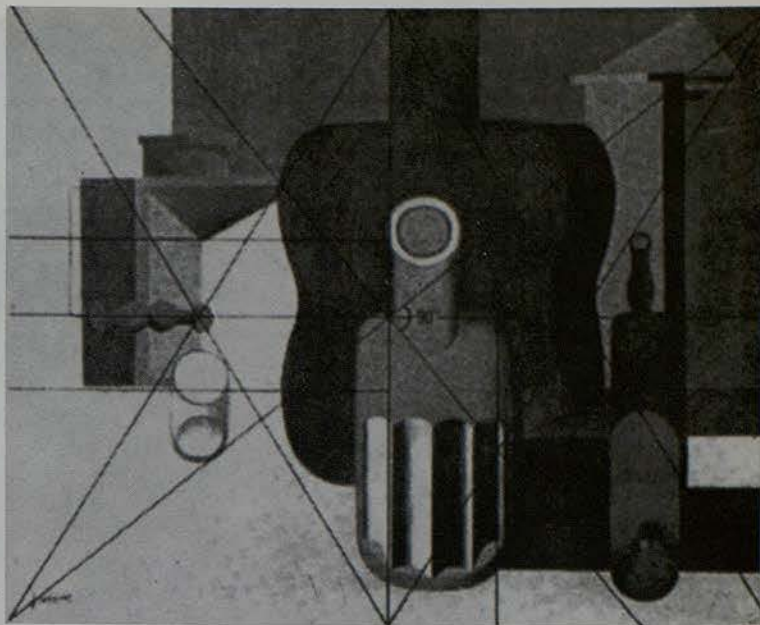
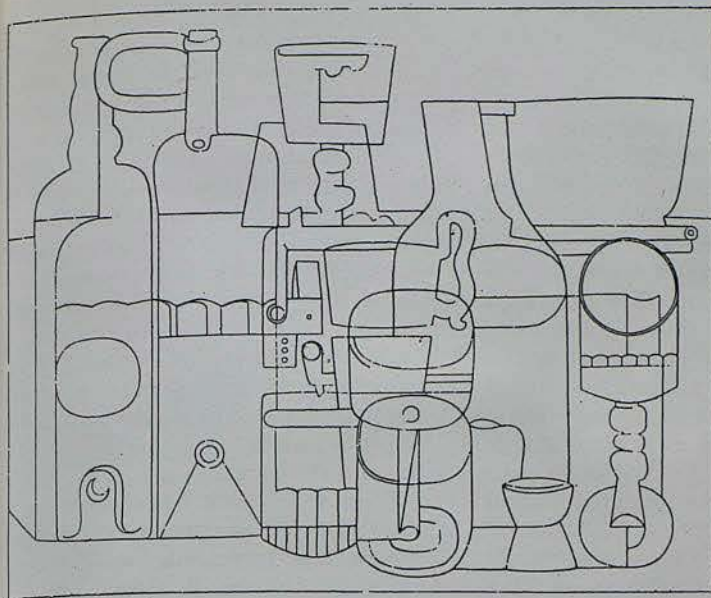
Com se sap, per expressar la "distància sonora" entre dues notes s'estableix la raó de les freqüències respectives; així, per exemple, la distància d'octava entre un la_3 i un la_2 s'indicaria per 440/220, és a dir, per la relació 2/1. En procedir de semblant manera amb els intervals restants, obtindrem les següents raons:

Octava, 2/1	Sisena major, 5/3
Quinta justa, 3/2	Sisena menor, 8/5
Quarta justa, 4/3	Sèptima major, 15/8
Tercera major, 5/4	Sèptima menor, 9/5
Tercera menor, 6/5	Quinta disminuïda, 7/5
	Quarta augmentada, 10/7

Els teòrics musicals, com Zarlí, indiquen la qualitat consonant o dissonant d'aquests intervals per la major simplicitat o complexitat de la raó o proporció corresponent. I el primer gran tractat modern d'arquitectura, el *De re aedificatoria*, de L.B. Alberti (editat el 1485), ja ve fortament marcat per la noció de proporció i, sobretot, de "les proporcions relatives a les consonàncies musicals". Diu, per exemple: "els nombres per mitjà dels quals l'acord de sons afecta la nostra oïda amb plaer, han de ser els mateixos que delecten la nostra vista i el nostre pensament. Per tant, hem de treure dels músics (que són els millors mestres en aquesta classe de nombres) totes les nostres regles per a determinar les proporcions.

D'aquí, la preferència, en les obres arquitectòniques del Renaixement, per les formes fonamentades en figures que tinguessin els seus costats en la mateixa relació numèrica que les consonàncies musicals, tant en la planta com en l'alçat.

La vigència d'aquesta teoria arriba fins a l'obra (pràctica, no teòrica) de Palladi.



A l'esquerra un dibuix de Jeanneret "Le Corbusier". A la dreta, una pintura del mateix autor amb les línies de composició.

La norma i l'emoció

Deia Braque: "Estimo la norma que corregeix l'emoció". Podrien, Le Corbusier i Schönberg, subscriure aquesta frase? Sens dubte, estarien més a prop de la resposta de Juan Gris: "Estimo l'emoció que corregeix la norma". Hi ha, a les intencions d'ambdós artistes, algun objectiu comú? En les seves teories, Purisme i Dodecatonisme, respectivament, hi ha el propòsit de construir un nou sistema estètic, l'objectiu del qual és la construcció de la forma pictòrica o musical.

A la llum dels seus escrits, resulta fàcil identificar aquells aspectes que permeten relacionar els quadres puristes de Le Corbusier —Jeanneret aleshores— i les composicions dodecatòniques de Schönberg. L'actitud avantgardista d'ambdós queda patent en la seva voluntat de posar ordre a la confusa situació de l'art del seu temps: de trobar la norma capaç de permetre desenvolupar-se l'emoció amb tota llibertat.

Si el Purisme té, en el Cubisme, el seu precedent (i es planteja, per tant, com a crítica o superació d'aquest), en el Dodecatonisme l'precedent serà l'expressionisme atonal que té en el mateix Schönberg el seu exponent màxim.

El Purisme és el primer moviment d'avantguarda que emergeix després de la guerra mundial del 1914-1918. Neix de la mà de dos artistes —un pintor (Amedée Ozenfant) i un arquitecte (Charles-Edouard Jeanneret)— com a voluntat de ser la teoria estètica adequada per a l'època de renovació que s'inicia a partir del 1918. Una teoria que tracta d'abastar tots els camps de l'art. Jeanneret, una dècada

més tard, i convertit ja en Le Corbusier, portarà a l'Arquitectura les conquestes i els propòsits de deu anys de Purisme.

En analitzar Purisme i Dodecatonisme, es comprova com aquest darrer permet, per reflexió, il·luminar l'Avantguarda purista, en posar en evidència els aspectes comuns a ambdues propostes. Al mateix temps, es verifica com Schönberg a la seva època dodecatònica, igualment que Le Corbusier en la seva arquitectura dels anys 20, han estat capaços de transcendir les propostes normatives més doctrinàries i produir obres que, en tant que actuen com una idea àmplia de modernitat, desborden els límits de l'Avantguarda.

L'arquitectura dels anys 20 de Le Corbusier transcendí les propostes normatives més doctrinàries

Són molts els aspectes que atorguen a l'obra de Jeanneret i de Schönberg aquesta condició sistemàtica, que constitueix l'essència del moment constructiu de l'Avantguarda i que la situen totalment a la modernitat. Em refereixo a alguns d'ells; en particular, a aquells que una visió superficial de la crítica ha impedit que fossin entesos en la seva autenticitat. Sovint, hom ha identificat el tarannà avantgardista amb aquest desig de modificar la societat que caracteritza uns moviments com l'Expressionisme, Dodecatonisme i Purisme, els quals qüestionen les convencions estètiques i tècniques en què es funden respectivament la música i la pintu-

ra, o, a partir d'això, estableixen unes lleis capaces de controlar l'obra d'art. Encara que el seu objectiu no és canviar la societat, qüestionen l'ús social de l'art; incideixen a modificar la sensibilitat de la seva època. La grandesa de l'art modern rau en aquesta manera indirecta d'actuar sobre els temps.

L'art modern ha perdut la seva funció utilitària i, amb això, la seva relació amb el públic; la impopularitat d'ambdues propostes, Purisme i Dodecatonisme, és garantia de la seva modernitat. Ortega anomenarà deshumanitzat aquest art, en tant que el procés de reflexió que condueix a ell l'allunya de la naturalesa, de la vida. Això no exclou els aspectes intuïtius; ben altrament, el seu esforç s'orienta vers la recerca de mecanismes capaços de canalitzar aquesta intuïció.

L'Avantguarda nega la idea de representació; el Cubisme no pot, per tant, ser entès com a Avantguarda, ja que només qüestiona la representació —mitjançant l'anàlisi i la reconstrucció— de la realitat. El Cubisme, excepte en l'obra de Gris, cau aïat en un decorativisme, en un art amable, espècie d'enigmàtic arabesc que tracta de reconciliar-se amb el públic tot oferint-se a una contemplació regida pel "gust". Caldrà la formulació del Purisme perquè el quadre elevi la seva legalitat formal a la categoria de condició artística, més enllà de tota producció atzarosa d'experiències en un espectador cansat de sorprendre's. L'obra d'art s'entén, així, com a creació humana, distinta i superior a la naturalesa, equilibri entre sensibilitat i reflexió. De la mateixa manera, en el Do-

decatonisme, l'obra es produeix sense referència a un món exterior, com a elaboració d'un material —la sèrie de dotze notes— en el qual la raó i el sentiment contribueixen per igual.

L'Avantguarda suposa una diferent idea de bellesa. Els puristes parlen de bellesa sense signe, en entendre com a bell allò que és capaç de commoure l'espectador pels seus atributs, forma i color, al marge de la seva relació amb els objectes reals. La bellesa de l'obra d'art tant pot violentar com satisfer espiritualment l'espectador. Per a Schönberg, l'objectiu de l'art és la recerca de la veracitat entesa com a autenticitat. La música, com la pintura, s'ha d'alliberar de la seva funció ornamental: només així podrà ser autèntica i fidel a si mateixa.

El Purisme parteix del Cubisme: el despulla dels seus aspectes anecdòtics, el sistematitza, acota i teoritza a través d'unes normes que no pretenen limitar la llibertat de l'artista sinó, ben altrament, permetre-li treballar amb major llibertat. La norma, per a l'Avantguarda, és estructura, és ordre, és l'element unificador que potencia la creació individual. En el decatonisme, aquesta és la comesa de la sèrie. Com en el Purisme, la idea de norma suposa l'esperança de futur, ja que assegura la permanència de l'art. En ambdós, hom descobreix el propòsit de perdurar en la història. Schönberg, en crear la sèrie, es refereix a ella com al principi

d'un fenomen musical que s'ha de perllongar durant segles. La crítica, en molts casos, ha sobrevalorat aquesta voluntat normativa, en identificar norma i precepte. I ha acusat l'art d'Avantguarda de ser excessivament racional, d'haver-se convertit en pura especulació intel·lectual. En recórrer als escrits d'Avantguarda, hom comprova el paper decisiu de la inspiració en totes les propostes artístiques: els dots de l'artista són condició necessària perquè es produeixi l'obra d'art; l'acte creatiu és el resultat de l'esforç conjunt de reflexió i inspiració. La reflexió permet establir la norma que ha de suportar la creació artística, però és la inspiració la que en decideix l'ús. En realitat, la norma recolza i suporta la creació individual que, dins dels seus límits, es pot desenvolupar amb major confort. Si la norma es resumeix en un conjunt de regles senzilles fàcilment comprensibles, la seva aplicació exigeix talent per part de l'artista. A l'obra d'avantguarda no es reconeix la norma, però sí la voluntat d'exemplificar la teoria que la suporta.

La pintura de Jeanneret amaga, sota la seva aparença figurativa, un plantejament totalment abstracte. Jeanneret destaca, de l'objecte, el seu caràcter universal, els atributs que el converteixen en tipus. Per tant, per part de l'objecte, per arribar a l'abstracció, converteix la imatge en forma.

El Purisme pot ser entès com un "co-

llage" en el qual no s'empren fragments de realitat sinó objectes abstractes identificables amb idees reals. D'aquesta manera, la realitat introdueix la tensió en el quadre. En el Dodecatonisme, la sèrie constitueix el tipus, l'element universal que, després de l'elaboració contrapuntística, es converteix en forma. En la música tradicional, s'identificava objecte amb tonalitat; en el Dodecatonisme, s'elimina el tema, entès com a conjunt de notes que apareixen cíclicament en la composició, se substitueix per la idea musical, la sèrie, en la qual hi ha implícit el seu desenvolupament. L'acte de creació s'inicia amb l'elecció d'aquella.

L'art d'Avantguarda és concís: busca l'essència de les coses. I és intensiu, dotat d'una gran càrrega conceptual. El Purisme defineix el principi de l'economia; es tipifica els objectes, els redueix a les seves característiques fonamentals. La reducció del repertori permet posar l'èmfasi en les relacions. Amb pocs elements, es perfeccionen i ajusten les relacions a través dels diversos quadres. En el Schönberg atonal, es reconeix la voluntat de reduir les obres a benefici d'una major intensitat. S'elimina allò superflu, i arriba així l'aforisme musical que el condueix inevitablement vers el silenci. D'aquí la necessitat d'establir un sistema que, amb pocs elements —les dotze notes—, permeti construir l'obra mitjançant les distintes relacions melòdiques i harmòniques. Purisme i Dodecatonisme aconseguiran establir aquest difícil equilibri, entre els aspectes reflexius i intuïtius, capaç de fer possible tant la "Ville Savoie" com "Moisés i Aaró". La frase: "La sensualitat de la música sempre va precedida de la penitència intel·lectual", que Thomas Mann posa a la boca d'Adrian Leverkünd, podria també haver estat pronunciada per Le Corbusier: "La sensualitat de l'arquitectura sempre va precedida de la penitència intel·lectual".

Teresa Rovira



BEQUES

AMPLIACIÓ D'ESTUDIS D'INTERPRETACIÓ MUSICAL

I

ESTUDIS DE MUSICOLOGIA, COMPOSICIÓ, FOLKLORE O ASPECTES ESPECÍFICS D'INVESTIGACIÓ MUSICAL

Es convoquen aquestes 2 Beques pel Curs 1988-89, per import de 500.000,- ptes. cada una.

El termini de lliurament de la documentació de sol·licitud, finalitza el 30 de juny d'aquest any.

Informació: FUNDACIÓ GÜELL, Passeig d'Isabel II, 1 (Casa Llotja), 2on. pis.
Tel. 319 24 32 (els matins de 10 a 1). Barcelona

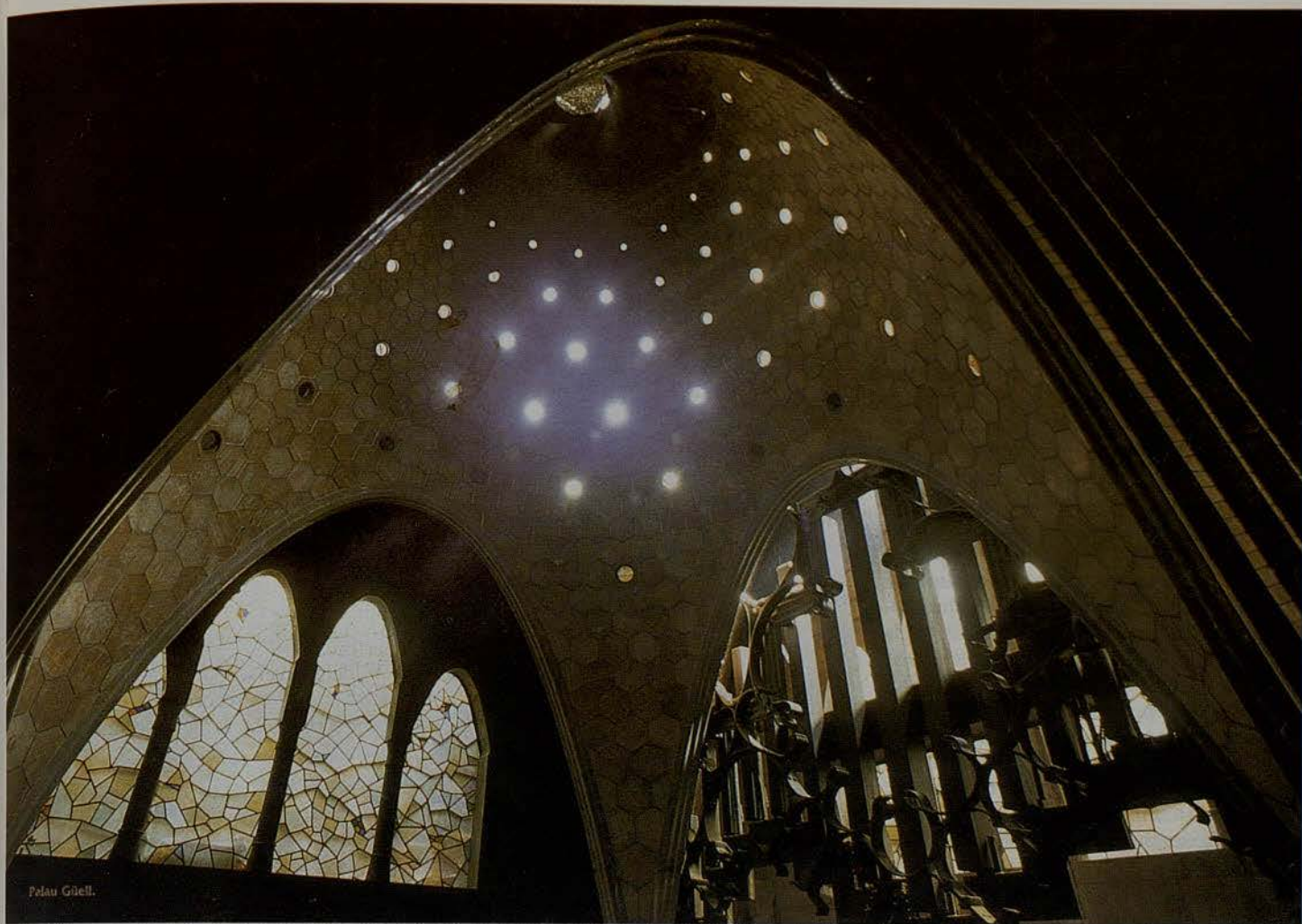
La más importante
editorial de publicaciones española
de obras musicales de estudio
y de concierto

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provenza, 287 - Teléfono 215 53 34
08037 - BARCELONA

En su propio interés
pida siempre





Detall del Palau Güell, d'Antoni Gaudí.

L'arquitectura catalana i la música

Al costat de l'evolució del fenomen sonor, concretament, d'aquest art que és la Música, és normal que l'Arquitectura s'hagi plantejat com donar-li acollida. Com fer possible, arquitectònicament, el lloc on escoltar-la? Què ha donat, i què pot donar, l'arquitectura al servei del fet musical, concretament a Catalunya?

Es difícil d'oferir un estudi de l'evolució paral·lela entre Música i Arquitectura, perquè, pròpiament, durant segles, l'art musical no ha tingut casa pròpia. Ha estat a redós d'uns edificis que li han deixat que, a poc a poc, ha estat possible de tenir-ne en exclusiva per, així, poder fruitir de totes les possibilitats que pot donar de si la ciència humana per escoltar millor la música.

A partir de l'antiguitat clàssica, les formes musicals de l'època ressonaven dins de les basíliques paleocristianes dels pri-

mers segles: les lletanies, els *tractus* o graduals, les antífones o alleluies eren d'ús freqüent també a Catalunya. Sant Pacià, bisbe de Barcelona (310-390), esmenta la pràctica musical dels cristians. En els cànons del Concili de Girona (517) es tracta de l'ús comú del cant a la Tarraconense. Quirze, bisbe de Barcelona (segle VII), escriu himnes a sant Cugat i a santa Eulàlia; i en altres llocs es cantaven himnes en llaor de sant Feliu i de sant Fruitós. El cant pla i el cant gregorià, als segles VI al VIII, són una forma d'expressió musical que es comuna a les nostres esglésies, amb l'acompanyament de diversos instruments.

Sabem també que hi havia una música profana d'acompanyament de la dansa. Al Concili de Lleida (522), es prohibeixen els balls i les mascarades de les calendes de gener o de l'alegria de març. Però no

hi havia cap lloc concret on la música fos escoltada per allò que ella mateixa significava.

A partir de la fundació de Catalunya, amb el naixement de la Marca Hispànica i dels Comtats Catalans, la florida d'edificacions religioses oferí una aptitud per aportar a través de l'oïda humana un sentiment d'elevació, de pregària i de lloança dirigides al Senyor. El salteri i el cant gregorià s'iniciaven a Ripoll, o a Cuixà, o a Sant Pere de Roda. Ho demostren les il·lustracions musicals de la Bíblia d'aquest darrer monestir que es conserven a París.

És notable que el document musical més antic de Catalunya que es coneix, l'antífona *Surgite Sancte Deus*, fos escrit precisament per a la consagració de l'Església del Castell de Tona (12-1-888). Aquest fet aporta un paral·lisme entre Música Sagrada i la construcció arquitec-

tònica religiosa. Més tard, a Ripoll (s. X), s'instaurà el cant de la Sibilla i, després, els drames musicals del segle XII, com el *De Tribus Mariis*, de Vic. Són fets que reforcen la certesa que l'església era el lloc on es feia i on es podia escoltar la música d'aquells temps.

Les construccions eclesials romàniques, tant en espais de proporcions reduïdes com a les grans construccions, des de Sant Pau del Camp a la Catedral d'Urgell, de Taüll a la Seu Vella de Lleida o a la Col·legiata de Cardona, són útils i ben proporcionades al tipus de música que s'hi feia. Uns temps llargs de reverberació ajuden el cant pla que hi ressona i que, per tant, omple amb intervals de quinta justa, corresponents al tercer harmònic, que són l'exponent musical de l'època de l'Edat Mitjana.

Cal, però, afegir que la música profana, que després esdevindrà cortesana —la dels trobadors i joglars—, no podia disposar de grans espais als territoris catalans. Ni en el regnat d'Alfons el Cast (1162-96), amb els forts lligams amb Occitània, no es pot pensar en una adequació expressament afavoridora de la Música, ja que només havien de ser els castells i a les sales dels palaus dels magnats, destinades a minories reduïdes, els llocs on podríem parlar d'haver-hi audicions musicals.

Ben diferent seria d'escoltar, en tot cas, pels carrers i places de les ciutats emmurallades, la producció dels qui, de forma ambulante, desgranaven cant i romances acompanyats d'instruments primitius. El 1300, fita en què se situa la separació entre l'ARS ANTICA i l'ARS NOVA, la construcció de la Capella Reial de Santa Àgata (1302) per Jaume II el Just, on s'escoltava música religiosa, preparà la construcció de la Sala Major del Palau Reial Major de Barcelona, el Tinell o Sala de Paraments, amb la possibilitat que la Cort del Ceremoniós i del seu fill Joan I, Aimador de la Gentilesa (1350-1396) esdevingués un notabilíssim centre d'activitats musicals. En el document de la Conselleria Reial, es parla, fins i tot, que 70 ministres, o músics, formaven part de la capella reial.

Cal dir que, estudiat el volum i el temps de reverberació d'aquesta sala, es pot considerar prou vàlida per al tipus de música imperant en aquell temps. Però, indubtablement, el fet de construir una sala de les importants proporcions d'aquesta —la de major llum de tota l'Edat Mitjana, amb els arcs de 16 m., construïda per a un Palau— no era per escoltar música que l'havia promogut el rei Pere, sinó per fer ressonar més fortament, amb ostentació i pompa, la preponderància de la seva reialesa i dinastia, com també les del país que, en aquella època, dominava d'una punta a l'altra la mar Mediterrània.

La música cortesana omplia les festes, els palaus, els jardins, els jocs florals.

S'endevina què devia ser la Cort dels sobirans de Catalunya, i no solament a Barcelona, sinó al Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà, o més tardanament a València i a Nàpols, sota la magnificència i el desig d'un Alfons el Magnànim de ser reconegut com a sobirà protector de les Arts, capaç de donar empena a l'extraordinària fàbrica del Castel-Nuovo que l'arquitecte Guillem de Sagrera bastí (i que és on millor el geni constructiu del gòtic català s'hagi pogut mai expressar). Sabem que, allí, s'hi celebraven "balli maravigliossi tratti dei catalani", acompanyats evidentment per la música.

Un altre aspecte important a esmentar és la dignificació que es fa en aquests segles (XIV i XV), per part de pintors i escultors, de la música instrumental o vocal. Són representacions clares i inequívokes de la importància social que la música ofereix, des del *Retaule de la Verge dels Consellers*, de Dalmau, amb els àngels músics, a la *Verge amb l'Infant i àngels músics* de Tortosa —obra de Pere Serra—, fins a les altres peces importants de diversos artistes.

Una dignificació de la música instrumental o vocal, per part dels artistes plàstics

De vegades, aquestes representacions se situen en recintes arquitectònics. Així, una peça de valor artístic i documental incalculable és la volta de la capella anomenada de Santa Maria dels Socors, que conserva el Palau Dalmau, del carrer de Montcada. Cal descriure-la, encara que breument, perquè és indubtablement una aportació demostradora d'allò que, a través de la pedra esculpida, podia oferir l'arquitectura d'una de les voltes gòtiques més singulars que existeixen: 48 àngels músics, més 8 a les claus, atribuïbles al taller dels Claperós, l'ornamenten tot descrivint la diversitat d'instruments musicals de l'època. Val la pena d'esmentar-ne els noms:

A les claus, el rabell, la bombardina, l'orgue de peu, la mandora i l'arpa, el llaüt i l'orgue de coll. Als espais entre arestons, a més, l'arpa, la fídula, la xeremia, el psalteri trapezoïdal, els cimbals, les campanes petites, el tamborí amb flauteta i el corn, nàfils o trompetes rectes. Els tambors petits, la trompeta bastarda, i la doblada, les castanyoles amb mànec, els cròtals, el monocordi d'arc, el manicordi (clavicordi) i la flauta doble o doble flauta, la cornamusa, el psalteri, el triangle, el cercle, la guimbarda, l'alduf i el micanon. En conjunt, 34 instruments diferents.

Però també s'ha d'esmentar la importància dels orgues que sorgeixen i es desenvolupen entre els segles XV i XVI. L'orgue de la ciutat de Barcelona, construït a mitjan segle XV, tenia més de 1.400

tubs. A partir del segle XV, a les catedrals i també en algun temple important es desenvolupà al voltant dels mestres de capella una activitat musical que, ben lligada amb les celebracions religioses, anava adquirint més importància cada vegada per esdevenir, per ella mateixa, de primera entitat com per valorar-la més pel que representava i menys com d'acompanyament de la litúrgia, fins a fer-se mereixedora, amb raó, d'una atenció especial.

Higini Anglès ho esmenta en un estudi excel·lent sobre la música en el regnat de Ferran d'Aragó i d'Isabel de Castella, que pressuposa tota una florida d'instrumentistes, de compositors, de mestres de capella de música cortesana i de música religiosa.

Així, quan, a partir del moment que la Cort abandonà Catalunya, a principis del segle XVI, podia haver-hi un fort declivi, la música religiosa donà uns mestres de prestigi: Mateu Fletxa "El Vell" mestre de Maria i Joana, filles de l'emperador Carles (1544-48), qui morí a Poblet el 1553. També omplen aquest segle les figures preeminents de Joan Brudieu (1520-1591), qui actuà plenament a la Seu d'Urgell i també a la Capella de Santa Maria del Mar de Barcelona (1577), i de Mateu Fletxa "El Jove", qui morí el 1599, essent abat de la Portella. Documentalment, en el Consell de Cent, a partir del segle XVI, s'hi esmenten activitats musicals. Un altre lloc on s'actuava musicalment era la Capella de Sant Jordi (1585), al Palau de la Generalitat, amb cantors de la Seu de Barcelona. Allí, més tard, Joan Pau Pujol (1573-1626) hi actuà assíduament.

No podem oblidar què representa també Montserrat, on la música sacra sempre ha mantingut un lloc capdavanter com bé es demostra des del *Llibre Vermell* i el *Cançonier d'Upsala* fins a l'Escolania, i on, entre altres, al segle XVII excel·lí la figura de Joan Cererols (1618-1680).

A mesura que s'anaven descobrint noves ressonàncies harmòniques i el pas de l'ús del tercer harmònic de l'Edat Mitjana (amb unes estructures e00n quintes) al del cinquè harmònic, amb què s'entra a la Renaixença, amb l'acord perfecte major, val a dir que les formes arquitectòniques existents s'adaptaven encara a les seves condicions físiques i acústiques. A Catalunya, la llarga pervivència de l'estructura gòtica, que havia pròpiament omplert les necessitats del creixement —adéu el demogràfic— experimentat entre els segles XIV i XV, i que s'allargà en construccions ben posteriors fins a ben entrat el segle XVI, no feia necessari, des dels punts de vista d'espai, de capacitat i d'acústica, d'acudir a noves formes arquitectòniques. Fins al segle XVI, ni el madrigal, ni l'"ensalada", ni la "chanson" no ho necessitaven.

Les construccions, lògicament renaixentistes, no s'endeguen a Catalunya fins a finals del segle XVI. Pensem en la façana



El Palau Dalmau del carrer de Montcada conserva peces de gran interès documental per a la música.

del Palau de la Generalitat i en el Saló de Sant Jordi, obres cabdals de l'arquitecte Pere Blai, bastides seguint els canons romans, i en l'església d'Alcover i la Capella de Santa Tecla de la Catedral de Tarragona, obra del mateix arquitecte, el qual no va tenir grans seguidors. I és que bastaven les amples naus gòtiques realitzades amb aquesta volumetria tan diferent del gòtic de França, britànic o centroeuropeu per no fer necessàries les construccions basades en la circumferència i que constituïrien les voltes per aresta o les cúpules, tan característiques de l'arquitectura renaixentista o barroca.

El segle XVIII, amb el barroc i l'aparició de l'òpera i l'oratori a Itàlia, i la sonata i el "Concerto grosso", la importància de la música creix fortament i l'adaptació de l'espai arquitectònic és notable. La música experimenta tots els avenços que portaran unes grans figures que presposen la gran florida d'aquesta època, que s'aparella amb l'arquitectura barroca. Sembla que, gairebé insensiblement, hi hagi una adaptació dels espais coberts pels arquitectes d'aquest segle —amb la gran progressió d'elements florals, motllures, cornises, capitells i tot allò que tenia el barroc amb formes més rebuscades— per aconseguir la difusió del so que, altrament, concentraven les superfícies esfè-

riques i el·lipsoidees de les voltes i cúpules, arcs i arquivoltes d'aquest estil. És el moment de la construcció dels orgues que esdevindran famosos. Són uns instruments que, a Catalunya, conformen una gran florida a partir dels inicis del segle XVII —Montblanc 1607—, la qual s'anirà desenvolupant arreu fins a l'orgue del Sant Crist de Lepant (1712), just abans de la caiguda de Barcelona. Les composicions musicals que acompanyaven les grans solemnitats litúrgiques amb la polifonia, mantenien unes característiques que no necessiten d'apagar massa les resonàncies dels edificis religiosos i que, a més, s'ajuden amb la florida de vitralls que, a poc a poc, van ornamentant les obertures que tanquen les parets laterals o les grans rosasses dels edificis gòtics.

Però, a part de l'església, el teatre —sia dels senyors o de la burgesia— fou un lloc on la música adquirí a poc a poc un viu protagonisme. A finals del segle XVII, i com a resultes de la creixent importància que a poc a poc anava sobrepassant el marc dels palaus dels senyors i dels prínceps, en créixer el nombre de construccions que s'hi dedicaren féu necessari el suport d'una Teoria. Fabrizio Caro Motta, el 1676, edità a Màntua el *Trattato sopra la struttura dei Theatri e Scene*. Però, fins a mitjan segle XVIII no se n'encetà

una tractadística i un estudi seriós, que es desenvolupà a Itàlia i a França. Cochin, Chaumont, Patte i F. Milizia en foren els definidors.

A Catalunya, hem de situar-nos a partir de la concessió a l'Hospital de la Santa Creu, de Barcelona, del privilegi concedit per Felip II, el 1579, per recollir diners mitjançant funcions de música i declamació. En el lloc que havia d'ocupar més tard el Teatre Principal, a la Rambla, es construí la Casa de Comèdies, que s'inaugurà el 1587 i que s'enrunà al cap de pocs anys. El nou Teatre de la Santa Creu (1628) funcionà tot el segle XVII i, a partir del 1750, emprengué de manera estable la presentació d'òperes a través de companyies italianes, amb un èxit tan gran que, deu anys més tard, calgué ampliar-lo fins a un miler d'espectadors, fins que un incendi, el 1787, el destruï completament. Reconstruït immediatament per l'enginyer militar Carlos Francisco Cabrer, va mantenir el monopoli teatral fins l'any 1835.

L'òpera, però, s'introduí a Barcelona el 1708; concretament, al saló de la Llotja, amb *Il piu bel nome*, d'Antonio Caldara, en temps de l'arxiduc Carles.

La Guerra de Successió, amb el setge de Barcelona i l'enfonsament de les llibertats de Catalunya, provocà una emigració dels músics del país. Però no deixaren de sorgir personalitats importants: Domènec Terradellas (1713-1751) i, sobretot, el P. Antoni Soler (1729-1785), nat a Olot i monjo a Montserrat i a l'Escorial. La influència de D. Scarlatti, tan vinculat a la Cort de Ferran VI de Borbó, arribà també a Barcelona; i els lligams amb Itàlia permeteren que el Marquès de Mina fes venir companyies de cantants italians a partir de 1750. El 1769, s'inicià el "Teatre de Comèdies", de Girona, en el mateix emplaçament que hi ocupa l'actual Teatre Municipal.

La Guerra de Successió provoca una emigració dels músics del país

La prosperitat que portà la pau del regnat de Ferran VI i, més tard, Carles III, permeteren aprofitar que alguns dels pocs nobles que havien quedat al país construïssin grans casals en els quals el programa comportava uns salons per a ball i grans festes, que incloïen també audicions musicals.

L'arquitecte Josep Mas i Dordal bastí, el 1781, per als Marquesos de Moja, l'edifici de la cantonada de la Portaferrixa amb la Rambla, que Francesc Pla "El Vigatà" ornamentà amb frescos exalçadors de les gestes dels Cartellà.

La reforma feta al Palau Dalmau del carrer de Montcada, que gairebé ell féu de nou, amb la llotja del pati que aixopluga l'escala principal amb àngels músics (que recorden, uns segles més tard, els de la capella que s'hi conserva) tot em-

RESERVE ALGUNOS APLAUSOS



PARA CUANDO ESCUCHE ESTE MISMO CONCIERTO EN UN COMPACT DISC SONY

SONY

marcant-los a les columnes salomòniques, i els relleus del rapte d'Europa i de Neptú que ornamenten l'escala, inclou un saló de bones proporcions que obre precisament, al damunt de la capella, un espai reservat als músics que acompanyaven les festes i els balls que donava aquesta família. També el saló del Palau del Marquès de Lió serví per a audicions musicals.

A les esglésies es donà una nova empena a la construcció d'orgues: Torredembarra (1705), Capella del Crist de Lepanto (1712), Sant Sever de Barcelona (1720), El Vendrell (1776), Castelló d'Empúries, etc. És la represa impulsada per la Junta de Comerç, la mateixa que encarregà a Joan Soler i Faneca l'edificació d'aquesta casa, tan respectuosa amb el saló gòtic —el lloc on va introduir-se l'òpera a Barcelona.

Just a fi de segle, el 1798, es representà *Così fan tutte*, de Mozart, a la vegada que perduraven les representacions populars i sacres de la Passió, des d'Olesa a Cervera, igualment que la representació del *Misteri d'Elx*, de tan bella i antiga tradició.

Mentrestant, algun català, com Ferran Sors (1778-1839), aconseguia fama internacional i estrenava, el 1797, al Teatre de la Santa Creu, *Il Telemaco nell'Isola Calipso*, i una òpera catalana, *Crits del carrer, o Draps i ferro vell* i el ballet *Cendrillon* (1823). La Guerra del Francès sig-

nificà un altre contratemps i, fins al 1815, l'òpera no es pogué reprendre, amb l'autorització del capità general Castaños. Ramon Carnicer, un altre músic del país, hi obtingué èxits notables.

L'abolició dels privilegis que comportà la Revolució Francesa (que, ja el 1791, donà llibertat a qualsevol ciutadà per edificar un teatre públic i representar-hi obres de qualsevol mena) no arriba a Espanya fins el 1837. Aquest fet portà a una febre de construccions, que començà amb la fundació de la "Societat Filharmònica del Liceu".

En el transcurs d'un segle escàs, el resultat fou cap a un miler de teatres. Malgrat les grans mancances que existien al país, l'empena era viva i, amb la Renaixença, comportà el despertar del sentiment del poble que vivia al compàs del progrés.

La fundació de la "Societat del Gran Teatre del Liceu"

Amb la fundació de la "Societat del Gran Teatre del Liceu", amb l'òpera inaugural el 1838, començà una rivalitat positiva amb el Teatre de l'Hospital de la Santa Creu. Barcelona s'incorporà, així, al moviment que feia, de l'òpera, el *sumum* de l'espectacle dramàtic i musical, amb una empena destacada al costat de les altres capitals europees. La construc-

ció del Liceu, a la Rambla (al solar de l'antic convent dels Trinitaris Descalços, al Pla de de la Boqueria), projectat per l'arquitecte Miquel Garriga i Roca i dirigit per Josep Oriol Mestres l'any 1847, demostrà l'empena de la burgesia industrial i la intenció de dedicar-lo a la música simfònica, i no sols a funcions teatrals, festes, i balls (i fonamentalment a l'òpera i, més tard, el 1857, al ballet). A la funció inaugural, l'abril de 1847, Pasqua de Resurrecció, s'estrenà una obra simfònica de Josep Melcior Gomis, a més del drama *Don Fernando de Antequera*, de Ventura de la Vega. La primera òpera, l'*Anna Bolena*, de Donizetti, s'hi representà poc temps després.

Però l'estima i el gust dels catalans pels grans concerts musicals eren més aviat carrinclons. El mestre Franz Liszt donà tres concerts a Barcelona, l'abril del 1845, amb un programa d'arranjaments operístics. Malgrat això, l'afecció creixent en la nova burgesia, els "liceistes", inicià una competència amb els "cruzados", que eren sostinguts pels terratinents i la noblesa. En fou exponent la nova reforma del Teatre Principal, que el 1838 havia canviat el nom del de la Santa Creu. L'arquitecte Francesc Daniel i Molina, l'autor de la Plaça Reial, en modificà la façana, i la deixà com és avui. Amplià sales, en especial la circular, i vestíbuls amb columnes que suporten la cúpula. Era un intent seriós de millorar, enfront del Liceu que, amb



L'Auditori Pau Casals de Sant Salvador del Vendrell, obra de l'arquitecte Jordi Bonet i Armengol.

	Màxim			Escenari			Sala Descans	Corredor Ample màx.
	Ample	Llargària	Alçada	Boca	Fondària	Amplada		
Liceu	27,16	32,72	20,—	15,90	33,26		330,—	5,21
Scala, Milà	21,75	24,—	20,—	15,—	44,50		171,—	2,—
San Carles, Lisboa	23,—	29,50	26,—	14,60	44,30		303,—	2,80
Gran Òpera, París	24,—	28,35	22,—	16,—	30,—	52,—	402,—	5,—
Teatre Reial, Madrid	20,—	24,—	19,—	18,—	20,—	36,—		3,—

El Gran Teatre del Liceu (1837-1930). Marc-Jesús Bertran Oliva, de Vilanova. Barcelona 1931.

les seves capacitat i decoració, s'equiparava amb els millors edificis d'Europa.

El 9 d'abril de 1861 es produí l'incendi del Liceu. La diligència amb que s'actuà per reconstruir-lo fou extraordinària.

És il·lustrativa la memòria que ho explica: *"El genio catalán, activo y emprendedor, no se dejará abatir por el contratiempo (...) Ardía el fuego todavía en el interior de la sala y palco escénico, cuando la Junta nombraba una comisión de arquitectos para formar el presupuesto de reedificación con la misma grandiosidad y elegancia, mejorándose las medidas de seguridad e incombustibilidad (...) empleando el hierro en la construcción sin miedo de menoscabar los principios acústicos que tenía el teatro"*.

Josep Oriol Mestres el reconstruí, amb tot un equip notable d'artesans, en un any, i s'hi esmerçaren 3,6 milions de rals. S'imploraren ajudes oficials en va i malgrat la dedicació del Teatre a Isabel II: *"también la Reina desoyó el llamamiento"*.

Des d'aleshores encara perdura, amb altes i baixes, amb present i futur esplèndids, el servei d'aquesta sala incomparable.

L'empenta de la burgesia féu possible la construcció de sales de concerts

No fou pas paral·lela l'evolució del Teatre Principal. Malauradament afectat per incendis i per un seguit de desencerts, l'edifici subsisteix encara, amb la façana plena de dignitat, però ha perdut, amb la divisió diversificada dels seus espais, tot allò que podia oferir, i que només pot revifar una ferma dedicació dels poders públics. El 1915 fou destruït l'interior per un incendi, que respectà únicament la façana. Hi hagué nous incendis el 1924 i el 1933, i restauracions i modificacions que, si hi han mantingut l'obra incial, no han servit per continuar l'activitat teatral.

La Renaixença també aportà una alenada musical a Catalunya: el moviment coral, des de Clavé als orfeons, i grans figures musicals, com Pedrell, Albéniz i Granados, que triomfaren internacionalment.

A Europa, a partir del 1842, any del primer concert de l'Orquestra Filharmònica de Viena, es féu necessari que, a part del teatre, hi hagués uns llocs especialment projectats per escoltar la música simfònica. L'empenta de la burgesia féu

Any	Ciutat	Nom de l'auditori	Volum	Nombre seients	Relació Volum/Seients
1870	Viena	Grosser Musik Vereinsaal	15.000	1.680	8,9
1871	Londres	Royal Albert Hall	86.000	6.080	14,2
1876	Basilea	Stadtcasino	10.500	1.400	7,5
1877	Glasgow	St. Andrews Hall	16.100	2.133	7,6
1886	Leipzig	Gewandhaus	10.600	1.560	6,8
1887	Amsterdam	Concertgebouw	18.700	2.206	8,5
1891	Nova York	Canegie Hall	24.250	2.760	8,8
1895	Zuric	Grosser Tonhalleaal	11.400	1.546	7,4
1900	Boston	Simphonie Hall	18.740	2.631	7,1
1905	Chicago	Orchestra Hall	15.170	2.582	5,9
1908	Barcelona	Palau de la Música Catalana	11.500	2.300	4,8
1923	Brusselles	Palais de Beaux Arts	12.500	2.150	7,9

possible la construcció de sales de concert que, més endavant, exigiren que fossin encara de més magnitud per acollir la gegantina orquestra de Bruckner o de Mahler. I Catalunya hi figurà també, com ho demostra el quadre anterior.

El dia de Sant Jordi del 1905 era col·locada la primera pedra del Palau de la Música Catalana. Les obres duraren més de dos anys. Aquesta sala de concerts, tenia com a finalitat principal d'oferir al públic barceloní, no únicament obres corals de la música popular catalana, sinó també tot el repertori orquestral i coral dels grans mestres, a la vegada que havia de ser l'estatge social de l'Orfeó Català.

No foren pas els poders públics els que promogueren un fet d'aquesta mena. Era el resultat d'una intensa activitat musical d'aquesta Entitat (amb els seus dirigents i fundadors, Lluís Millet i Amadeu Vives) la que va influir a Barcelona i a la resta del país perquè, al primer terç del segle XX, figurés a l'avantguarda dels moviments artístics i musicals.

L'arquitecte Lluís Domènech i Montaner en fou l'artífex, amb la col·laboració d'eminents artistes (els escultors Gargallo i Miquel Blai, el mosaïcista Bru, el vidrier Granell, i una colla de col·laboradors i artesans notables) i aconseguí la visió d'integració de les Arts: la música amb l'arquitectura i, a través d'ella, amb l'escultura, la pintura i els bells oficis.

El programa a complimentar (d'estatge social, de sala de concerts i auditori —el primer que es construïa a Espanya—, amb sala d'assaig, arxiu i biblioteca musical, etc.), malgrat l'escassetat del pressupost disponible (un milió de pessetes) i un

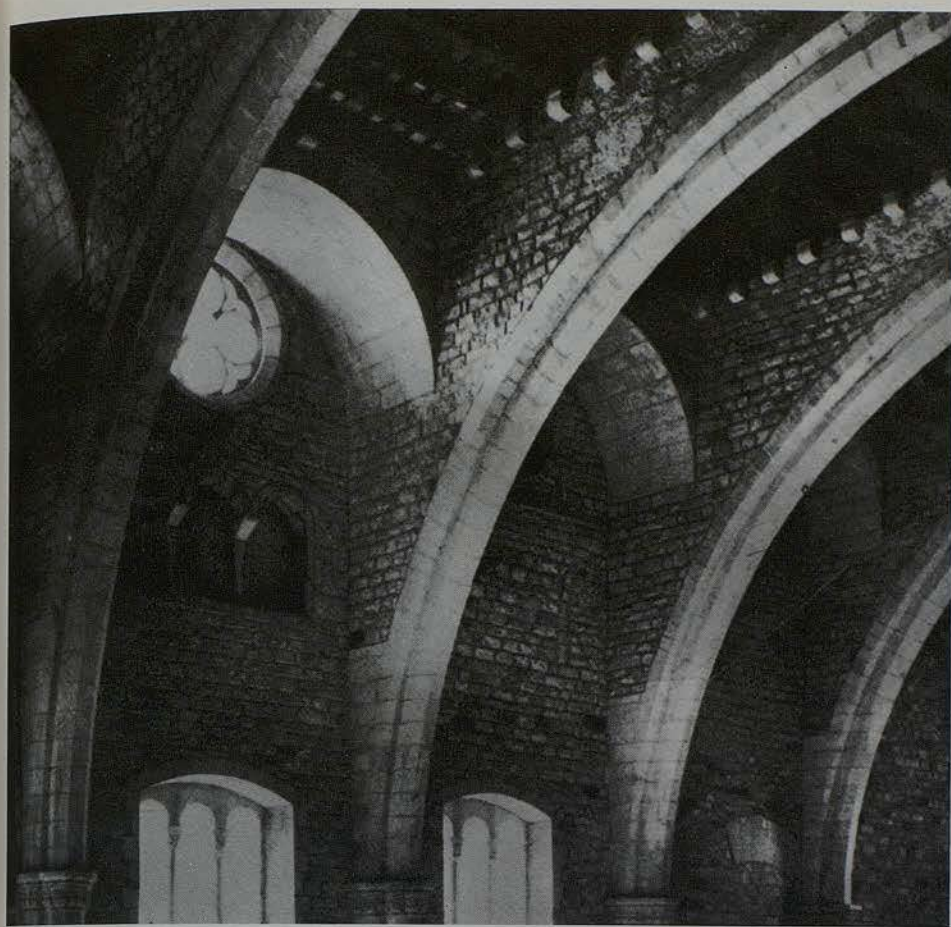
solar reduït i difícil, sols podia resoldre amb una gran capacitat creadora i en temps curt per construir-lo, basant-se però, en la gran qualitat i el bon ofici dels operaris de l'època, en la mà d'obra barata i en l'economia de materials.

El totxo a parets i columnes, els vidriats, la ceràmica decorativa, els arcs, les voltes i els revoltos, el terrat com a coberta i l'ús del ferro laminat i la pedra, també el vidre emplomat i la fusta, hi són emprats amb una habilitat sorprenent que combina l'escultura monumental i el color. I tot això amb una qualitat acústica remarcable i un domini de la llum i de l'espai enormement reeixits. L'interior del Palau és un prodigi d'imaginació, per obtenir una gran capacitat dins d'un espai reduït, on la llum i el color acompanyen l'obra musical.

La composició volumètrica, l'aprofitament dels espais, l'ordenació d'una simetria en un solar irregular, la transparència dels vitralls que delimiten la sala, l'evelltesa dels elements de suport vertical, la il·luminació zenital amb vitrall central, la riquesa de forma i color d'uns elements tan senzills com l'estructura de bigues i revoltos del sostre de la sala, els importants conjunts d'escultura esculpits per Gargallo que separen l'hemicicle de l'auditori, i la platea i l'amfiteatre del segon pis, etc. hi donen una solució harmònica inigualable.

Altres entitats germanes seguien l'exemple proporcionadament a llurs forces, encara que sense el resultat tan altament aconseguit al Palau.

També la burgesia continuà la tradició de les sales de música particulars: des de



L'històric Saló del Tinell, un marc habitual per a manifestacions musicals.

Gaudí, al Palau Güell, al carrer Nou de la Rambla (1885); Sagnier, a la casa Garriga Nogués, al carrer de la Diputació, 250 (1902); la casa Cambó, de Florença (1929), a la Via Laietana; la casa Guarro, de Puig Gairalt, (1929) a Sarrià, que ornamenten uns frescos de Josep Obiols; o la casa Carreras Patxot (1933), de Bonet i Garí a Pedralbes. Cal remarcar, així mateix, la sala d'audicions del Casal del Metge, a la mateixa Via Laietana, un espai ofert al públic, per una entitat pública, al servei de la música (1933).

L'empenta de l'Exposició Internacional de Barcelona, de l'any 1929, va promoure la construcció de la gran sala del Palau Nacional de Montjuïc, amb resultats acústics mediocres, que fan pensar en el fracàs de la parisenc Sala Pleyel. Sens dubte, les capacitats exagerades no faciliten una bona acústica, a part la dificultat que planteja omplir la sala, amb la qual cosa queda afectada una racional i econòmica utilització. L'abandó d'aquest espai (sofert durant molts anys) projectat pels arquitectes Pere Domènech Roure i Pedro Cendoya, l'ha deixat oblidat del seu destí inicial.

El llarg parèntesi de la guerra (1936-1939) provocà un abandó notable de l'activitat musical, i fins els anys 50 poc pogué donar de si. Joan Manén, l'eminent violinista, promogué la construcció d'un auditori, a la part alta del carrer de

Balmes. Se n'arribà a cobrir l'estructura, però la manca de recursos i el desinterès general l'ha deixat com una carcassa abandonada: símbol de la manca d'interès per al fet musical durant el temps del franquisme.

Cal subratllar el mecenatge de Josep Bartomeu qui, a la sala del Jardí dels Tarongers, a Pedralbes, que decoren belles composicions de Vila Arrufat, oferí durant uns anys, als amants de l'art musical, audicions inoblidables. L'Orfeo Català en l'avenç del 50è. aniversari del Palau, s'esforçà sense cap mena d'ajut institucional a restaurar la sala, i la condicionà en tot allò que li permetia la manca de recursos.

A la Ciutat de Mallorca, i aparellat amb el boom turístic, l'arquitecte Ferragut construí l'Auditori, de bones condicions acústiques, de capacitat notable, i d'ús freqüent. S'afegia a la llarga història del Teatre Principal, tot accentuant la vocació musical dels nostres germans de l'illa daurada.

Arreu del món, la construcció de sales de concert ha experimentat un alt grau d'activitat, sobretot després de la fi de la guerra mundial. Reconstruccions de teatres a Alemanya o Àustria (Berlín, Frankfurt i a Viena), o fets totalment de nova planta, com el Mozarteum, a Salzburg. Als Estats Units, el complex del Lincoln Center, a Nova York. I tants i tants llocs,

amb polèmiques, com la de l'Òpera de Sydney, d'Austràlia, i les construccions del Japó. Darrerament, el Palau del Festival de Bregenz (1980), la Neue Philharmonie, a Munic (1985), i la nova Òpera de la Bastille i el gran complex musical del Parc de la Villette, a París, en construcció.

A l'Estat espanyol, la iniciativa particular, encara féu possible la construcció de l'auditori Manuel de Falla, a Granada, obra de l'arquitecte J. M.^a García de Paredes, els anys 70; però, fins aquesta darrera dècada, els poders públics no han iniciat una política de construccions per aconseguir recuperar tants anys de deixadesa, si s'exceptua la sala de concerts de l'Orquestra de Ràdio-Televisió.

El nou Palau de la Música de València, obra de García de Paredes

El primer nou auditori acaba d'obrir-se a València, amb el Palau de la Música, obra del mateix García de Paredes, qui també ha projectat el de Madrid, en una operació de remodelatge important que preveu el retorn del Teatro Real al servei de l'òpera, transformant la sala de concerts actual.

A Las Palmas, l'arquitecte Óscar Tusquets ha iniciat la construcció de l'auditori. I també se'n vol construir un a Barcelona.

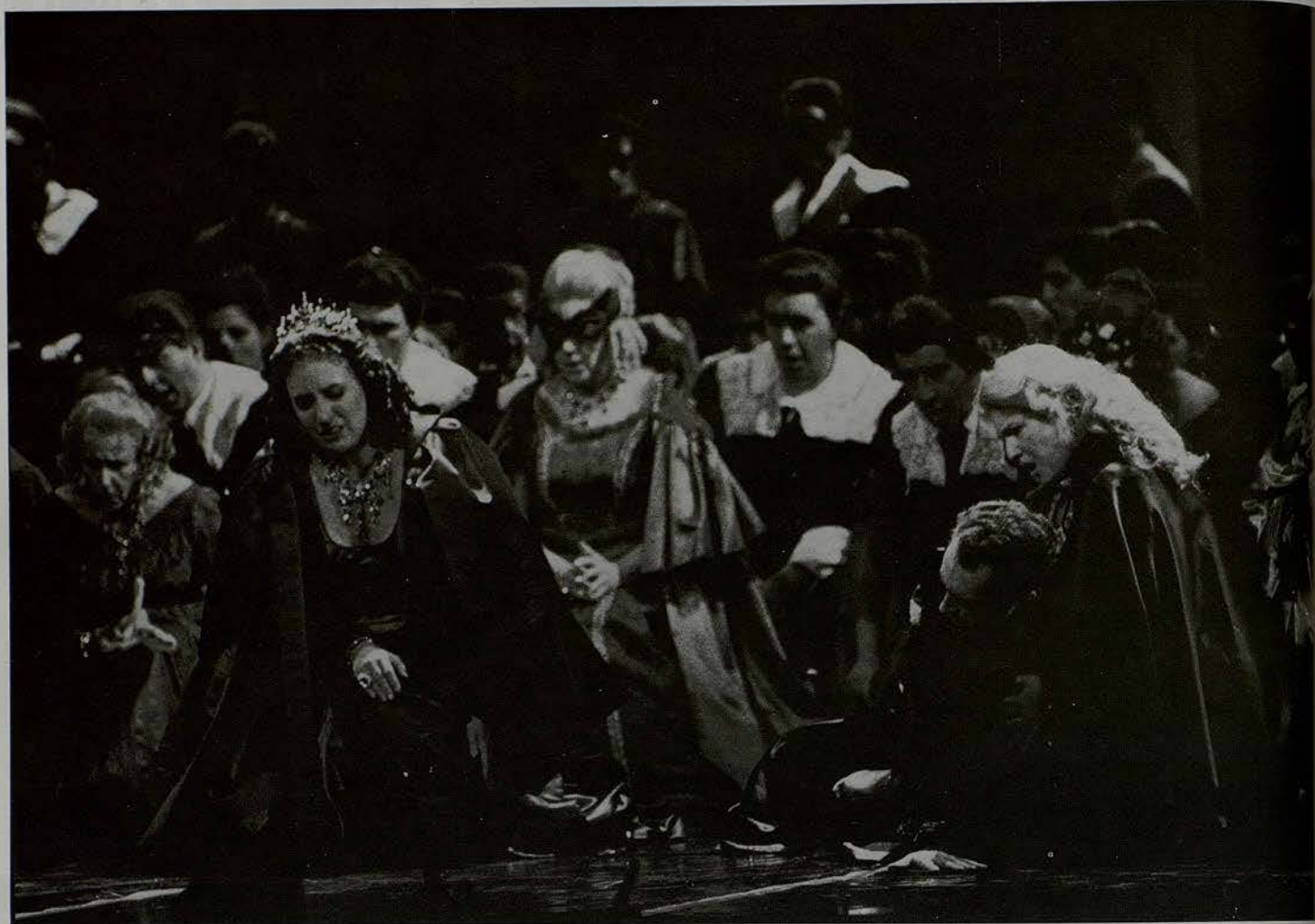
En menor grau, cal esmentar la iniciativa privada a Catalunya, que ha dotat El Vendrell amb l'Auditori Pau Casals, a Sant Salvador, i el de l'Orfeo Gracienc, a Barcelona, com a realitzacions en els anys 70. Així, s'han anat completant mancances que han suplert, com en tants casos, les esglésies que s'han obert per acollir festivals de música, a Cadaqués, a Santa Maria del Mar, a Prada el Conflent, a Sant Felip Neri, a Ordino, entre moltes altres.

La col·laboració d'arquitectes amb físics, enginyers, homes del món de l'espectacle, etc., és necessària avui per aconseguir bons resultats. Hi ha diversitat de solucions arquitectòniques, on la creativitat dels autors pot rebre l'ajut d'una experiència i d'una ciència basada en l'estudi i l'assaig, més que en la intuïció, que va portar a tants fracassos.

A Catalunya, l'existència d'un laboratori d'acústica que dirigeix el professor Higiní Arau (qui des de fa molt temps treballa en aquesta disciplina), ha assessorat els darrers treballs al Palau de la Música Catalana, ara en curs de remodelació per posar-lo al dia.

Aquest breu resum d'allò que s'ha fet als Països Catalans en el transcurs de la història de l'Arquitectura al servei del fet musical, és demostratiu de mancances i d'èxits, alhora que vol deixar constància d'una progressiva conscienciació de cara al futur, a favor de la Música.

Jordi Bonet i Armengol
Dr. Arquitecte



La producció del Liceu per a Un ballo in maschera.

La fascinació de la batuta

Penso, a l'inici d'aquest comentari, no en la fascinació que aquest petit estrí pot exercir (i efectivament imposa) a l'atenció de l'afecionat, sinó en la temptació que significa per a molts músics, originàriament no provinents d'aquesta especialitat. En els darrers anys, sembla haver-se tornat a una pràctica professional que, en segles pretèrits, era la usual entre aquells músics integrals en tota l'extensió. Compositor volia dir, ensems, pianista o violinista i productor-director. Calia, doncs, gaudir d'una personalitat molt completa, bastida amb molts anys d'aprenentatge real i dur. Dirigir una orquestra és, avui, tota una especialitat complexa, que imposa la seva pròpia tècnica, molt més difícil d'allò que el públic no expert pot imaginar. Alguns genis, com Toscanini, sortiren del faristol de l'orquestra per saltar amb èxit al lloc destacat de la direcció. Actualment, altres ens mostren com s'hi accedeix amb fortuna diversa, com en els

casos evidents de Barenboim —músic integral—, Boulez —compositor analista profund de les partitures—, Ashkenazy —semblant al primer esmentat— o Rostropovitx (aquest, ja discutible).

Aquesta breu exposició està escrita tot pensant en el concert que va dirigir Plácido Domingo amb la Philharmonia de Londres, una de les actuacions fetes darrerament a Barcelona que va aplegar un públic més nombrós. Fou, aquest, un concert injust; injust envers els nostres directors, com Ros-Marbà, Mas o Colomer, que es mereixien molt més la possibilitat de dirigir una orquestra com aquella de què va disposar Domingo. En tot cas, les possibilitats de qualsevol dels tres genuïns directors catalans esmentats són infinitament superiors a les qualitats que va mostrar aquest tenor. No es pot fer allò que ell va mostrar; és a dir, malbaratar un conjunt tan important, per assolir únicament lectures planes de les parti-

tures de torn, servint-se del gran ofici dels músics capaços de sortir-se'n tots sols. No n'hi ha prou, amb una determinada musicalitat (sobretot bastida en el camp de la línia lírica) per construir un gran edifici simfònic. El resultat fou el d'una triple faceta de frustracions: unes estones de música plana, sense cap relleu; altres, de perillós risc de desconcert, quan els músics (tercer moviment del *Concert*, de Mendelssohn) restaven "a la defensiva", sense un control i una guia efectiva; i, finalment, altres de mera realització sorollosa desenfrenada. Plácido Domingo pot arribar a ser en un futur un notable director en l'especialitat de l'òpera que tant bé coneix; però, per a això, li cal una altra formació molt més sòlida. Qualsevol "Verdi" exigeix, avui, molt més que acompanyar unes veus, quant a les seves pròpies exigències líriques.

Avui, l'òpera es un espectacle que té unes exigències integrals, tal com es va



Philippe Entremont i Plácido Domingo, dues actituds directorials radicalment distintes.

palesar en la darrera producció de *Un ballo in maschera*, al Liceu. Aquí tinguérem la presència d'un conductor important, com és Uwe Mund, amb una eficàcia total i una capacitat evident per a recrear en tota la seva extensió la partitura verdiana. Cal ser un gran expert per a fer reeixir tots els nombrosos racons sonors de l'obra, al marge d'una eficaç conducció de totes les veus i els seus requeriments individuals, ja amb iniciativa creativa, ja amb tutela amatent. Aquesta producció seguia en la gran línia actual del nostre Teatre, i s'encapçalava amb Adelaida Negri, aquesta soprano italiana característica, potser no amb una gran bellesa tímbrica, però sí d'una categoria personal inqüestionable, per fer una intervenció important i de primera classe. Maria Angeles Peters ha demostrat, al seu torn, que té la capacitat d'adequar-se a un paper de lleugera, no

idoni per a ella, amb facilitat i amb exhibició de veu. Quant a la Cossotto, no cal ni dir que continua essent la Ulrica gairebé perfecta, encara en aquests instants. De Dennis O'Neill podríem dir exactament el mateix que hem apuntat per a la protagonista: la veu no és superba, però sí que és "normal" per a una bona representació d'aquest títol. Però cal esmentar especialment Joan Pons, que és en un punt màxim de la seva carrera, no solament quant a una gran capacitat dramàtica de primera categoria, sinó també en la qualitat i la plenitud de la veu.

Pel que fa a la producció escènica, es pot constatar un interès sensible, per part de Marcelo Grande, en l'obtenció d'ambients foscos i dramàtics de gran eficàcia, juntament amb la direcció de Mario Gas. A ell (a Gas) se li va confiar la direcció, que hem d'aplaudir sense reserves, amb

uns resultats mes o menys objectables, però sòlids i encomiables quant a la intenció de potenciar els nostres valors. És una política que cal seguir obertament i com un propòsit fonamental.

Si parlàvem dels directors d'ofici, caldrà recordar la magnífica presència d'Edmon de Stoutz, amb l'Orquestra de Cambra de Zuric, paradigma de recital treballat amb exigència total. I, encara, el viu contrast entre Salieri i Mozart, i el preciós *Concert*, d'aquest darrer, que va fer com a solista Rafael Orozco, pianista que és celebrat arreu com un dels valors més autèntics.

En cert sentit, més inesperat fou l'èxit que va assolir el pianista —i ara director— Philippe Entremont, amb l'Orquestra de Cambra de Viena. Heus ací un altre cas característic d'un solista conegut, que sembla haver-se "passat" a la direcció orquestral, activitat en la qual ha treballat, no obstant, seriosament. Molts temíem, amb sinceritat, que aquest pogués tornar a ser el típic concert de tràmit, sense un relleu especial quant a musicalitat: l'exemple contundent de la gira ràpida d'un petit conjunt que cerca aliar-se episòdicament amb un solista d'una certa anomenada. Res d'això no va passar. Perquè, si el conjunt vienès és encara jove i no presenta en tota la seva extensió els primors de la tradició vienesa, amb la direcció i la participació solista d'Entremont el concert va resultar una vetllada delicada i atraient. Amb tota la seva joventut, l'actuació dels músics fou impecable, i van bastir uns *Divertimenti*, de Mozart, vius i espontanis, els quals, amb la presència de l'esmentat conductor, assolien un excel·lent sentit de segle XVIII. Hi havia un inesperat desig de fer música autèntica, sense preocupacions efectistes. Música seriosa com la que va fer Entremont al piano, amb el seu *Concert*, de Haydn, una de les obres més belles i d'inspiració suprema del repertori d'aquest compositor.

Inspiració o classe, assolides amb un treball i un exercici constants, és allò mateix que es palesa una vegada més en el recital d'homenatge a Mompou, a cura de Victòria dels Àngels, Alicia de Larrocha i Manuel Garcia Morante. N'hem parlat reiteradament, de tots ells, per necessitar de tornar a reiterar-ne les excel·lències; però no podem deixar de manifestar que un programa monogràfic d'un compositor no resisteix al risc de sempre: el d'una uniformitat perillosa. Però aquest recital mantingué la seva tensió durant tot el programa, cercant a cada instant aquella intenció secreta, l'accent viu o els contrastos necessaris entre les expressions més abstractes i les més poemàtiques o intel·lectuals. Un recital anecdòtic, realment històric, per moltíssimes raons, per a la música catalana.

Josep Casanovas

Im crescendo



Banco Hispano Americano

ARXIS MUSICALS A CATALUNYA (I)

Introducció

Aquest any estem celebrant el centenari del naixement del musicòleg català mossèn Higiní Anglès, esdeveniment del qual la "Revista Musical Catalana" ja s'ha fet ressò en el número de gener d'enguany. Amb motiu d'aquesta celebració, hem considerat que una bona i dinàmica aportació a la seva profunda i extensa tasca investigadora pot ser la de col·laborar a fer conèixer una part del treball fet al llarg d'uns anys per diverses contrades de Catalunya.

Recollint una línia de publicacions de l'antiga "Revista Musical Catalana", en la qual es van editar treballs musicològics avui encara no superats en alguns aspectes, encetem aquí —i continuarem tot al llarg d'aquest any— la publicació mensual sobre diversos arxius musicals a Catalunya, pràcticament desconeguts, dels quals no hi ha cap informació sistematitzada. Els fons musicals dels quals donarem notícia són a: Església del Pi de Barcelona, Cervera, Arxiu episcopal de Girona, Igualada, Manresa (Arxiu de la Seu i Arxiu Històric), Olot (Parròquia de Sant Esteve), Seu d'Urgell, Tàrraga, Tortosa, Vic, Vilafranca del Penedès, Vilanova i la Geltrú.

N'excloem aquells arxius musicals coneguts bé pels seus catàlegs editats, o bé per les fitxes consultables en el propi espai de l'arxiu. Queden exclosos també aquells altres, el catàleg dels quals és en vies de confecció o de publicació, i aquells que encara no hem pogut consultar.

Amb les breus descripcions que donarem de cada arxiu musical, voldríem impulsar i dinamitzar tota una àmplia informació, que encara avui resta tancada o frenada, per poder sobrepassar un estadi de coneixement de les fonts musicals de primera mà i prosseguir endinsant-nos en una seriosa recerca interpretativa del nostre passat musical, dins el marc més ampli de la cultura catalana i europea. Però també ens proposem que aquests escrits serveixin per a sensibilitzar un ampli ventall de públic coneixedor, tal volta, de fons musicals desconeguts i ubicats en llocs públics o privats. Els en demanem la informació, per continuar el nostre treball encaminat a difondre el patrimoni musical català. Evidentment, esperem i confiem que sigui també un intercanvi amb altres investigadors interessats en el tema.

En l'espai d'una pàgina de la R.M.C., oferirem una breu fitxa descriptiva dedicada, cada mes, a un arxiu concret. Hi farem constar, entre altres dades, la ubicació i la titularitat de l'arxiu, la quantitat aproximada de manuscrits i d'impresos,

esmentarem breument els períodes, autors i gèneres que hi són més ben representats, així com aquelles dades que considerem freqüents o excepcionals en relació a la resta d'arxius consultats, i ho completarem adjuntant la bibliografia existent que fa referència específica al fons estudiat. El nostre objectiu és el de donar un conjunt de dades, sense emetre cap judici de valor, ja que això seria fruit d'un altre tipus de treball.

Aquestes notícies es complementaran amb l'article *Una aproximació als fons de*

manuscrits musicals de Catalunya, que apareixerà al num. 42 de l'Anuario Musical, en el qual hem redactat una extensa introducció sobre els objectius i la metodologia d'aquest treball. A més, oferim una llista de tots els compositors representats en els arxius musicals estudiats.

Finalment, voldríem agrair al P. Daniel Codina, del Monestir de Montserrat, les informacions que en molts casos ens ha facilitat, respecte a l'existència d'aquests fons, i les gestions que ha fet per facilitar-nos l'accés a alguns arxius.

Igualada

Arxiu Municipal

L'Arxiu Municipal d'Igualada té en dipòsit el fons musical provinent de l'Església Parroquial de Santa Maria d'Igualada que —tot i la seva actual ubicació— continua essent de titularitat eclesiàstica. Es troba al tercer pis de l'Ajuntament (Plaça de l'Ajuntament, num. 1) i és consultable diàriament, de 10 a 14 h. Hi ha servei de fotocòpies.

El material no està ordenat ni, molt menys, catalogat. Nosaltres l'hem vist guardat en tres grans caixes; pel desordre que hi ha a les partitures, sembla que el fons ha estat força remenat.

Si bé tot sembla procedir efectivament de l'església, hi ha una part considerable del material que fou propietat de Joan Pont (a part de les moltes composicions d'ell mateix), qui fou Mestre de Capella a Cervera i a Igualada. Per tant, és difícil de saber si era part de l'arxiu eclesiàstic o bé del seu arxiu personal.

No ens és possible de dir quants impresos o manuscrits integren el fons; aproximadament, ocuparien uns 5 metres d'estanteries.

Bàsicament, s'hi contenen peces en còpies de la segona meitat del segle XIX (si bé també n'hi ha algunes de posteriors) així com de la primera mei-

tat d'aquell segle i, fins i tot, del XVIII. Pel que fa als autors, a més del mateix Joan Pont, hem d'esmentar: V. Casanovas, M. Germà, A. Mercè, C. Baguer, J. Pons, F. Parella, A. Sala, i encara altres. Si bé hi ha un cert nombre d'autors espanyols (Hernández, Peña y Goñi, Jáuregui, etc.) ben representats en aquest fons, els únics estrangers són Cherubini, Stradella i Rossini.

Pel que fa als gèneres, es tracta sobretot de música vocal religiosa. A part d'aquesta, tenen un cert interès algunes de les peces de música instrumental: aranjaments de fragments d'òpera italiana per a piano, per a guitarra o per a veu i guitarra; música de ball per a piano o grup instrumental; una simfonia per a tecla, i música per a banda de la segona meitat del segle XIX.

Entre els impresos —absolutament barrejats amb els manuscrits— hi ha alguns mètodes de piano, solfeig i harmonia, òperes de Donizetti, Wagner, Auber i altres, la *5 Missa solemnis*, de Beethoven, i una gran quantitat de peces menors per a piano, de finals del segle XIX.

Maria Ester-Sala
Josep M.^a Vilar

Roberto Abbado: la vocació per la direcció operística

Per als afeccionats liceistes, el nom de Roberto Abbado, inspira de forma espontània un sentiment de confiança, de garantia de resultats favorables. Al llarg de la seva curta trajectòria al nostre teatre, les representacions que han comptat amb ell com a màxim responsable musical s'han caracteritzat per uns resultats plenament satisfactoris, demostradors d'una solvència i d'un ofici com a director operístic que el públic liceista reconeix i agraeix. L'última aportació tingué lloc amb l'espectacle que obrí la temporada, *Il Trittico*, el qual donà peu a l'entrevista.

—Vostè debutà fa 10 anys, el 1977, i ha alternat la batuta a l'òpera i a la música simfònica. Parli'm d'aquesta segona vessant del seu treball, desconeguda fins ara a Barcelona.

—Pràcticament, el meu repertori va de la fi de 1700, Haydn, Mozart, fins als contemporanis. Puc dir que, en els concerts simfònics, els únics autors que no he afrontat mai són Wagner, Bruckner i Musorgski. Quant als altres compositors importants, he tingut mitjans per abordar-los.

—Actualment, se sent especialment atret per algun compositor?

—Diguem que intento ser com més elàstic millor, i que aquesta elasticitat és molt útil, fins i tot entre els dos gèneres de què parlava vostè: l'operístic i el simfònic. No crec que siguin dos gèneres. Puc dir que no faig cap diferència, en el meu plantejament, envers una partitura: si ha estat escrita per ser executada en un teatre o en una sala de concerts.

—Però, d'alguna manera, tots els aspectes teatrals que comporta el melodrama el converteixen en un món divers.

Cap diferència essencial en dirigir òpera o concert

—Diguem que, en el teatre d'òpera, hi ha una relació estretíssima entre la música i la paraula; cosa que, òbviament, en la música simfònica, instrumental, no existeix. Pot semblar banal dir-ho; però, a part d'això, no trobo que hi hagi diferències, si no és per característiques exclusivament tècniques, pel fet d'estar lligat a un cantant, en el cas de l'òpera, de no trobar-se completament sol amb l'orquestra.

—En quin dels dos camps treballa més?

—Depèn dels períodes. Potser, en el passat, he dirigit més òpera que concerts simfònics o, almenys, he fet òpera en llocs més prestigiosos amb orquestres de gran

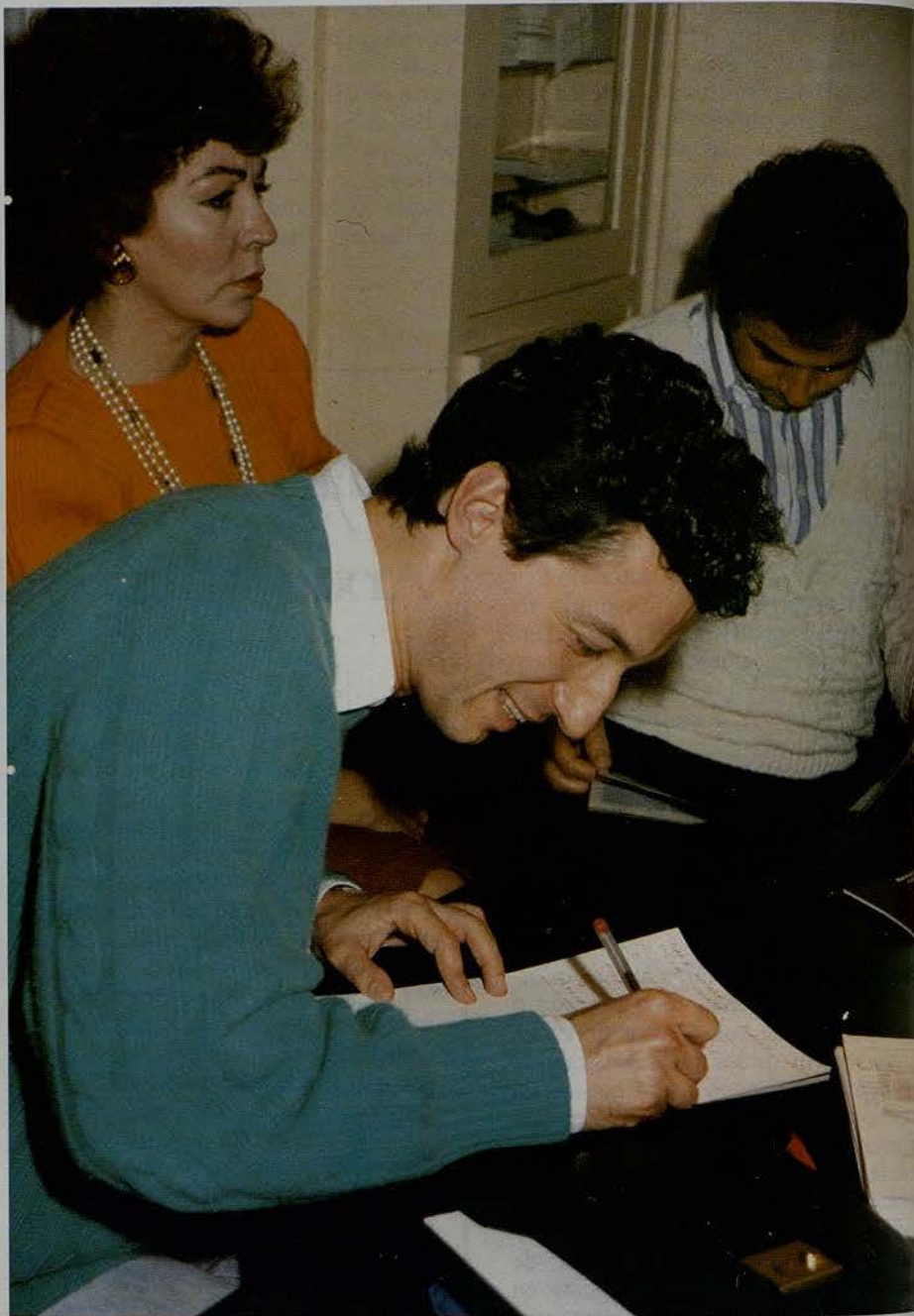


Foto: Antoni Bofill

nivell. D'òpera, n'he dirigida a La Scala, a la Staatsoper de Viena, a Berlín, aquí, al Liceu. Per estar a la mateixa alçada, hauria hagut de dirigir la Filharmònica de Berlín, la de Viena, la Chicago Symphony i orquestres així que, fins ara, encara no he dirigit. De tota manera, haig de dir que en el futur estaré més present en la música simfònica que no en la lírica. En

aquest any 88 concretament.

—Vostè treballa com a director autònom. No és titular de cap orquestra.

—Acabo d'acceptar un encàrrec. A Itàlia, s'ha format una orquestra integrada pels italians que toquen a l'Orquestra de la Comunitat Europea i pels italians que han participat a la Chamber Orchestra of Europe. Es diu Nova Orquestra Italiana.



Foto: Antoni Bofill

i jo en sóc el director. Tot just acabem de començar a treballar.

Aquesta Orquestra que, des de fa pocs mesos, dirigeix Roberto Abbado està formada per joves d'edats compreses entre els 23 i els 33 anys, amb una mitjana de només 30 anys. Té les dimensions de la Chamber Orchestra of Europe, i és ubicada a Parma. Toquen les simfonies menors de Beethoven i de Mozart, el *Divertimento per a corda*, de Bartók, o la *Pulcinella*, de Stravinsky...

Un cognom il·lustre

—El seu oncle, Claudio Abbado, és el director de l'Orquestra de Joves de la Comunitat Europea, i està molt vinculat a la Chamber Orchestra of Europe. Aquesta relació familiar, ha tingut alguna cosa

a veure amb el seu nomenament de director de la Nova Orquestra Italiana? —No. I haig de dir que aquesta és una de les coses més positives de la meua família. Mai no em cansaré de subratllar que, dins la prestigiosa família a la qual pertanyo, hi ha molt de respecte pel que fan els altres. És molt rar que hi hagi influències, o interferències, en la vida de cadascú. I això també s'esdevé en el camp del treball, on cadascú pot escollir, independentment dels altres.

—Però el fet de dur un cognom tan il·lustre pot haver facilitat l'obertura de determinades portes.

—No gens! De facilitats, haig de dir que no. Al contrari, dificultats!

Però no no em plantejo mai aquest problema; és una cosa en la qual intento no pensar. Trobo que potser és un problema per als altres, pels qui no són de la família i estan convençuts que som un clan,

un grup on es decideixen qui sap quines coses. I no és així, de cap de les maneres! —Què l'atreu, en el fet de dirigir una òpera?

—En el camp particular de la música lírica, m'interessa reeixir a fer un treball d'equip. En comparació amb la música simfònica, el treball en un teatre és molt més complex, perquè cal posar junts, amalgamar, uns aparells de grans dimensions. I no és fàcil, perquè, sovint, poden aparèixer inconvenients a l'últim moment: un cantant que no es troba bé o que, per diverses raons, ha de cancel·lar el compromís; o, fins i tot, un aparell escènic particularment complex, que s'enllesteix a l'últim moment...

Totes aquestes coses influeixen en el ritme dels assaigs. A mi, m'agradaria poder disposar —i, això, per sort, passa de vegades— del temps necessari per treballar tots junts, a fi que hi pugui haver un intercanvi d'idees i es pugui desenvolupar un espectacle compacte. Els espectacles més bonics que he vist, fins i tot com a espectador, no eren aquells on hi havia el gran cantant o el gran director o el gran regista, sinó aquells en què, tots junts, han aconseguit d'harmonitzar. En canvi, es veuen certes funcions on es podrà aplaudir Plácido Domingo, perquè és un tenor fantàstic i magnífic, però l'espectacle és una altra cosa: no té la mateixa categoria.

Reixir a fer un treball d'equip

—Com treballa, amb els cantants?

—Tot depèn del temps que tinguem a la disposició, o de quin tipus de cantant es tracti. Quan un cantant és de gran nivell, la feina és molt més fàcil. (Iestic d'acord amb les opcions que ha pres el teatre del Liceu, les de portar grans noms, perquè tot l'espectacle surt amb molta més facilitat). Quan des del podi em trobo amb un cantant que interpreta la seva partícula amb dificultats, tracto d'ajudar-lo,... I tot allò que és flexible, s'abaixa.

—De tota manera, en la interpretació que vostè va fer de *Il Trittico*, de Puccini, concretament a *Il Tabarro*, l'exuberància sonora que reclama la partitura estava segurament en la dinàmica de Puccini; en canvi, les veus no sempre estaven a aquest nivell, i l'orquestra sovint les cobria.

—És cert que l'orquestra cobria les veus, i que això la partitura no ho reclama. Quan s'esdevé una cosa com aquesta, és que no anem bé. No ha d'ésser així: tots hi estem d'acord.

—Vostè n'era conscient?

—Sí; i tinc la suficient experiència a l'interior d'aquest teatre per dir que això s'esdevé sempre. Considero que, amb l'orquestra del Liceu, s'ha de treballar molt en aquest sentit. No és només una qües-

tió del nivell fònic de l'orquestra, sinó una de tantes altres coses que s'han de fer. Amb el nou director titular de l'orquestra, Uwe Mund, i amb els canvis que això comportarà, s'obtindrà una cosa molt senzilla. Es tracta de l'hàbit de tocar amb el propi instrument. Tots els músics posseeixen un instrument; però l'instrument més important no és el violí, l'oboè o la flauta, sinó l'orella. I quan cada músic estarà acostumat a escoltar, i a escoltar-se dins de l'orquestra, a escoltar les veus, automàticament el problema estarà resolt. Perquè encara que a la partitura l'autor escrigui fortissimo, si en aquell moment no és possible escoltar el cant de l'autor, és evident que no s'ha de fer fortissimo, perquè tampoc tots els cantants tenen la mateixa veu. Hi ha solistes que tenen una veu enorme i que interpreten el mateix passatge amb efectius reduïts. L'habilitat rau a saber-se adaptar els músics i els cantants.

—Però, creu vostè que, encara que hagués demanat als músics que reduïssin la dinàmica, que toquessin més piano, no ho haurien pogut fer?

L'habilitat rau a saber-se adaptar els músics i els cantants

—No..., no es tracta de no ser capaç, sinó d'hàbit. No crec que ara tingui una experiència de 50 anys de teatre, però sí una experiència suficient per dir que, a mi, en aquest teatre, sempre em passa això. Cosa que no m'esdevé en altres llocs. S'ha de treballar molt en aquest sentit: és un problema de l'ús de l'orella, de consciència interna, de sentir-se músics fins al final. Músic, no n'és aquell que s'està al seu lloc i llegeix sobre el paper allò que hi ha escrit...: és una cosa molt més complexa. Un cop superat aquest problema, que és senzill com beure un glop d'aigua, el resultat reeixirà molt fàcilment. I més, si es tracta d'un compositor com Puccini, que té una escriptura orquestral molt simfònica, però també molt hàbil; fins al punt que no cal, on s'ha escrit fortissimo, fer-ho sonar menys fort, perquè Puccini ja ha escrit els forte i els mezzo forte. Té una dinàmica que va de les quate p a les tres f; passa per totes aquestes variacions. És suficient respectar aquestes dinàmiques, però amb consciència de músic: llavors, tot sorgeix amb facilitat. I, naturalment, seguint les indicacions del director. Perquè estic convençut que fem els forti allí on s'han de fer; però, de vegades, el resultat no és el que jo voldria. I això no és una acusació a l'orquestra. He de dir que, en el decurs d'aquest cinc anys que hi treballo, ha canviat moltíssim; el so d'ara és molt més homogeni. S'han obtingut resultats òptims. Però estic segur que, amb el nou director, s'ob-



Foto: Antoni Bofill

tindran resultats increïbles en un parell d'anys.

—Aquí, a Barcelona, com a director només l'hem sentit en el repertori italià.

—D'obres no italianes només he fet Carmen. I un altre dels meus disigs és afrontar un repertori diferent. Per exemple Wozzeck, Boris Godunov, Kovantxina, L'amor de les tres taronges, L'àngel de Foc, les òperes de Janacek.

—Mozart?

—He dirigit molt Mozart, en el camp simfònic; però, de moment, en la lírica prefereixo no enfrontar-m'hi.

—Per una qüestió de maduresa?

—Sí, encara no n'estic convençut. Però m'agradaria ja afrontar un Wagner, però només un títol; estic interessat en L'Herold errant.

—Té contractes per alguns d'aquests projectes?

—No.

—Com planifica la seva carrera, des d'un punt de vista de maduració musical?

—Haig de dir que sempre he escollit segons allò que creia oportú de fer. De vegades, depèn de la proposta d'un teatre i, de vegades, jo dic que no. M'he acostat a Puccini amb Il Trittico; o, l'any passat a Cilea amb Adriana Lecouvreur, gràcies

al director artístic del teatre del Liceu. Quan, per primera vegada, m'oferí Turandot, era una mica esquiu, no en tenia moltes ganes, no creia que fos el tipus d'òpera que podia afrontar millor; ja llavors deia que Il Trittico era allò que m'interessava de poder conèixer i desenvolupar.

Lectura de biografies i assaigs dels autors

—Quan vostè aborda un compositor, creu que n'hi ha prou amb enfrontar-se a la partitura, o bé que cal penetrar el món del compositor d'una manera global?

—És evident. I, per això, a més de la lectura de biografies i dels assaigs, trobo extraordinàriament interessant la lectura de la correspondència. A les cartes estàs realment en contacte amb l'artista, amb el músic, i veus com era la seva manera de parlar, de tractar amb les persones. De vegades, hi ha frases que no tenen cap importància musical, però són fonamentals per conèixer la personalitat del compositor. Per exemple, per assumir la direcció de Il Tabarro, és essencial conèixer tots els aspectes de la personalitat de Puccini com a home nou, modern, que havia de fer front al món més nou.

—Vostè va estudiar amb Franco Ferrara. Quines foren les principals ensenyances que li donà?

—No parlem de les capacitats musicals de Franco Ferrara, que són de les més extraordinàries que crec haver vist mai. Parlem d'ell com a professor. No era un mestre en el sentit tradicional del terme. Franco Ferrara no donava mai cap regla, i aquí rau la seva grandesa. Mai no em va fer una observació sobre com utilitzar el braç, la batuta o sobre un aspecte tècnic, tot i que ell tenia un braç d'una claredat i d'un precisió absolutes. Pel que he vist en les pel·lícules, comparables a les de Toscanini. No deia mai res sobre tot allò que a l'escola s'hauria de dir. Potser la frase que vaig sentir-me repetir més era: "Pensar en la música, fer les coses amb naturalitat". I d'ell vaig aprendre un gran sentit de la llibertat. Intentava que tots féssim sempre la interpretació pròpia. Allò que és important d'un mestre és allò que et deixa pel futur.

Franco Ferrara no donava mai cap regla

—Creu que Ferrara és la personalitat que més l'ha influenciat?

—Sí. M'ha influenciat la seva manera de veure, de viure la música, tot i que no tinc la pretensió de dirigir com dirigia ell.

—Què opina sobre les tècniques de direcció orquestral?

—És una mica difícil, parlar d'això. Crec que, com deia Franco Ferrara, allò més important és pensar en la música. Un instrumentista, o un cantant, quan arriba a un nivell alt, converteix la tècnica en un mitjà. És, una mica, com les cames per caminar.

—Quines creu que són les principals virtuts que ha de tenir un director d'orquestra?

—No sé com respondre-ho. Perquè, si observem els directors d'avui i del passat, veiem que tenen unes característiques tan diferents que les virtuts no són codificables. Potser podria dir-ne dues: l'amplitud de mires i l'amplitud de personalitat, i, en segon lloc, la comunicació. La capacitat de comunicar es pot expressar de maneres ben diferents. Pensem bé com s'expressa Celibidache, o Kleiber o Karajan. Estem davant de tres mons totalment diferents, i tanmateix en tots tres casos arribem a un efecte de profunda emoció per a qui escolta.

—I respecte al treball amb els músics, ¿què compta més: el carisma, l'autoritat, l'afabilitat...?

—Sense dubte, el carisma; diria que és la paraula que millor ho defineix, perquè és un mot d'un concepte molt ampli.

—Per a vostè, què significa interpretar?

—Viure allò que s'està fent. Significa fer possible aquesta gran construcció sonora.

—L'escriptura musical, com tota escriptura, és sempre limitada; sempre queden coses ocultes, o subjectes a diverses lectures, d'allò que ha volgut dir el compositor, o que deia sense potser saber-ho. És un joc molt subtil... Vostè, com l'aborda?

—En general, la regla de respectar amb fidelitat el compositor és vàlida, però sempre cal una gran flexibilitat. En el cas específic de l'òpera, la relació amb la paraula és fonamental. Moltes vegades, les paraules deixen entendre significats diferents. La música és tan ambigua, que els sentits de la interpretació poden ésser moltíssims. Les obres mestres poden suportar moltes lectures diferents, sense deformar-se, mantenint-se sempre ells mateixes. Per exemple, aquesta vegada, amb Il Trittico, podia disposar de més assaigs que en altres vegades que he vingut al Li-

ceu. I allò que he fet, cosa que m'agrada molt, és concertar amb l'orquestra tenint sempre present la relació amb la paraula. I, per això, he explicat als músics tot el que s'esdevenia a l'escenari, fins arribar al punt de dir: "Aquí hi ha aquest crescendo, perquè hi ha aquesta paraula, i per això hi ha aquesta modulació harmònica." No ens hem limitat a la lectura de la música. En el teatre, l'orquestra ha de saber els conceptes fonamentals, el sentit general, de l'obra. Recordem que la música de Il Tabarro és tan ombrívola, tan pesant.

—Està interessat en la música contemporània?

—En el camp de la lírica, he dirigit tres estrenes mundials. L'any 1981, a la Piccola Scala, Il sosia, de Flavio Testi, Riccardo III, que parteix de Shakespeare; i a Gènova, Il Pinocchio, de Marco Tutino. I en el camp simfònic, sobretot autors italians: Berio, Maderna, Manzoni, Bussotti, Donatoni i també compositors més joves.

—Creu que és difícil, per a un director jove, obrir-se camí en l'actual engranatge professional?

—Es difícil! És un món molt particular... hi ha de tot! De vegades funciona, perquè el talent d'una persona és imparable; i, de vegades, perquè altres tipus de talents (i aquí no em refereixo als musicals) que també poden ser importants, com en les relacions públiques o en la corrupció (que són coses per a les quals hi ha gent que té talent i el sap usar), també hi funcionen. Però jo crec que, qui arriba realment a dalt és, sobretot, perquè té uns mèrits musicals indiscutibles.

Elena Posa

150^e
aniversari



RESTAURANT
7
PORTES

Cuina oberta de 13 a 01 sense interrupció

Pg. d' ISABEL II, 14 - 08003 BARCELONA - Tel. 319.30.33

DIUMÚSICA

Diumenges Musicals
TEMPORADA 88
Març

6/ ORIOL ROMANÍ, clarinet
XAVIER PARÉS, piano

15/ MIQUEL FARRÉ, piano

17/ ANTONI BESSES, piano

19/ MIQUEL FARRÉ, piano

20/ ANTONI BESSES, piano

27/ JAUME FRANCESCH, violi
DOLORS CANO, piano

DIUMENGES
A LES 19 H.
CASAL DEL METGE
VIA LAIETANA, 31

INFORMACIÓ:
JOVENTUTS MUSICALS DE BARCELONA
Pau Claris, 139, 4t. 1a
Tels. 215 36 57 i 215 29 18
08009 Barcelona

jmb Joventuts Musicals de Barcelona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



ARA • ABANS D'AHIR • DEMÀ • ARA • ABANS

AQUÍ

ESTRENA A ESPANYA D'ALCESTE AL FESTIVAL DE PERELADA

Una molt important programació comprèn el Festival Internacional de Música de Perelada, que s'oferirà per segona vegada en el conjunt monumental de l'esmentada població Alt-empordanesa.

Emmig d'un aplec de concerts, recitals i representacions de gran envergadura, cal remarcar l'estrena a Espanya d'*Alceste*, l'òpera de Händel, en una versió que dirigia Charles Farcombe amb l'Orquestra Barroca i Cor de l'English Bach Festival amb el ballet de Ron Howell i Alison Pooley i les veus de Tom Hawkes, Marilyn Hill, Peter Jeffes, John Rath i Graham Godfrey. Aquesta representació tindrà lloc el dia 14 d'agost a les Muralles del Carme de l'esmentat recinte.

El festival, l'obrirà un molt important concert centrat en les figures de Montserrat Caballé i Marilyn Horne amb l'Orquestra Ciutat de Barcelo-

na sota la direcció de Nicola Rescigno. Les actuacions de la mítica Orquestra de Cambra de Stuttgart amb el seu il·lustre director Karl Münchinger al davant, actuacions que tindran lloc els dies 22 i 23 de juliol, constitueixen altres centres d'interès del cicle en l'esmentat mes. Interès que assolirà un punt especialment cimer amb les representacions, dies 28 i 30 de juliol, de l'òpera de Rossini, *L'Italiana in Algeri*, amb un repartiment encapçalat per Agnes Baltsa, Jan Alocs, Dalmau González i Enric Serra; direcció escènica de Vittorio Pattané i musical de Christof Escher.

Les representacions tindran lloc a les Muralles del Carme i, emmig de les esmentades representacions —29 de juliol—, tindrà lloc l'audició de la *Petite Messe Solennelle*, de Rossini a cura del Quintet Vocal de Catalunya. Cal destacar encara en aquest període, el con-



cert del Tercet Hase amb José de Udaeta —castanyoles barroques—, —dia 16 de juliol—, el de la pianista Eulàlia Solé —mateix dia— i el dels Solistes de l'Orquestra de Cambra de Stuttgart —dia 23 de juliol.

El mes d'agost, el Festival de Perelada, i ultra l'esmentada estrena d'*Alceste* oferirà dos concerts a cura de l'European Community Chamber Orchestra —dies 5 i 6—, un recital Josep Carreras —dia 13 d'agost—, sengles concerts a cura del pianista Lorenzo Bajar —dia 6— i la clavicembalista Maria Lluïsa Cortada —dia 13—, dels Solistes de l'English Bach Festival —dia 14— i del guitarrista Narciso Yepes.

El dia 15, també a la nit, els



Claustres del Carme contemplaran la versió important de *Dido i Eneas*, de Purcell, a cura de Montserrat Caballé, Marilyn Hill Smith, Ian Candy i Maria Bovino, amb l'Orquestra Barroca i cor de l'English Bach Festival, amb direcció de David Roblou. El dia 19 tindrà lloc un concert a cura de l'European Community Baroque Orchestra, i el dia 20, l'actuació de Nicanor Zabaleta, avantsala el mateix dia del cop d'efecte final, la representació de *Il Barbiere di Siviglia* de Paisiello, amb no-gesmenys que Jaume Aragall, Maria Gallego, Carlos Chausson i Enric Serra, Orquestra de Cambra Solistes de Catalunya i direcció de Xavier Güell.

ALBERT NIETO ESTRENA DOTZE OBRES EN UN CONCERT

Amb motiu de la celebració, el 1986, de l'Any Internacional de la Pau, el pianista Albert Nieto encarregà, a dotze compositors espanyols, sengles obres sobre l'esmentada temàtica. Els compositors que intervingueren en aquesta iniciativa van ser Tomás Marco, Benet Casablanca, Carles Guinovart, Alfredo Aracil, Josep Soler, José Luis Turina, Manuel Castillo, Francesc Taverna-

Bech, Anton Larrauri, Francisco Llácer Pla, Francisco Ibáñez i Juan José Falcón. La interpretació fou a cura del mateix Albert Nieto. Aquest mateix pianista protagonitzà un important concert amb la Filharmònica de Belgrado dirigida per Vjekoslav Sutej, amb la interpretació del *Concert per a piano, en la menor, opus 54*, de Schumann.

HOMENATGE A FREDERIC MOMPOU A MALLORCA

Frederic Mompou va ser homenatjat, a l'illa de Mallorca, el propassat dia 27 de gener. Tributaven l'homenatge, patrocinat per l'Ajuntament de Palma, l'Associació de Compositors de les Illes Balears i la Fundació Musical ACA.

El patró de la Fundació ACA, interpretarà al piano *Música callada*, en un cicle de

concerts organitzats amb aquest motiu.

A la vídua de Mompou, la senyora Carme Bravo, l'Ajuntament de Palma de Mallorca féu lliurament d'una placa com a mostra d'estima que tenen a les Balears per a la misteriosa i refinada música de Mompou.

CICLE BACH'88, A L'HOSPITALET DE LLOBREGAT

Coincidint amb el segon centenari de la mort de Karl Philipp Emmanuel Bach, se celebrarà a l'Hospitalet de Llobregat, entre el 8 de maig i el 5 de juny del 1988, un cicle de concerts dedicat als diversos compositors de la família de Johann Sebastian Bach. Els concerts seran interpretats per Eulàlia Solé, Nestor Eidler, l'Orquestra de Cambra de les Tertúlies Musicals d'Igualada, amb Cor de Cambra i solistes, dirigida per Manuel Valdivie-

so, i el Grup Instrumental Barcelona 216, dirigit per Ernest Martínez-Izquierdo. Paral·lelament, serà presentada una exposició de facsimils, llibres i altres materials relacionats amb la família Bach, i tindrà lloc un curs d'interpretació sobre "Anàlisi i ornamentació en les obres de Johann Sebastian Bach i Karl Philipp Emmanuel Bach", professat per Maria Lluïsa Cortada, i dirigit als pianistes, clavecinistes i organistes.

CONVENI DE COL·LABORACIÓ ENTRE EL CONSERVATORI DEL LICEU DE BARCELONA I EL CONSERVATORI DE ROTTERDAM (HOLANDA)

El Conservatori Superior de Música del Liceu, de Barcelona, i el Rotterdams Conservatorium, d'Holanda, han signat uns acords de col·laboració pedagògica, intercanvi de deixebles, professors i altres tipus de

col·laboració, sense ànims de lucre per a les dues institucions. El propòsit d'aquests acords és el d'enriquir el nivell musical i artístic d'ambdós conservatoris i l'acostament cultural dels respectius països.

JAUME TORRENT: MÚSICA DE VILLA-LOBOS A BRASIL

El passat dia 22 de novembre, el guitarrista Jaume Torrent oferí al Casal del Metge un concert en el qual interpretà nogesmenys que la integral de l'obra per a guitarra del brasiler Heitor Villa-Lobos. El dimarts següent, empenia una gira al Perú i al Brasil. Gira que, d'alguna manera, podríem considerar com a perillosa, atès que es tractava d'aconseguir interessar el públic en el mateix nucli natural de l'obra del compositor esmentat.

Després d'actuar a Lima, oferí dos concerts a Rio de Janeiro, un a Brasília (a la Sala Martins Perna, del Teatre Nacional) i, finalment, un cinquè a la ciutat també brasilera de Niterói. Un sentit elemental de la serietat i de la conseqüència obligava l'artista a restar almenys expectant sobre els resultats de la seva aventura. Tanmateix el resultat fou gratificant, segons que ell mateix ens exposa.

—Vaig observar reaccions noves, diferents, per part del públic. Jo estava encuriolit per veure com respondria davant de la meua versió de Villa-Lobos. La meua visió d'aquesta música és essencialment diferenciada de la dels instrumentistes brasilers. Jo parteixo del fet que Villa-Lobos no pretén fer música popular, sinó que els elements folklòrics que empra són tan sols un ingredient més: són un fet més en el conjunt de l'obra. La seva, no és una música folklòrica. Usa el material autòcton com ho

feien, aquí, Falla i Albéniz. I, és clar, aquesta òptica els va sorprendre, però al mateix temps va ser molt ben acceptada. Especialment els va sorprendre el tractament dels Estudis, que és la seva obra més abstracta, la menys popular. Però, a la fi, la reacció fou d'entusiasme. La directora del Conservatori de Rio de Janeiro em va dir que les meves versions eren millors que les dels instrumentistes brasilers. I la conseqüència de tot això és que he rebut una proposta per oferir un curs de guitarra i composició a la Universitat. I també m'han ofert d'actuar a la sala Cecília Mirelles, la més important de Rio de Janeiro. També hi ha la possibilitat que hi interpreti el Concert per a guitarra, de Villa-Lobos, amb l'Orquestra Simfònica de Campinas. En alguns llocs, els crítics em van venir a saludar entusiasmats. Van destacar molt que jo trencava els esquemes habituals del tractament de l'obra de Villa-Lobos".

Jaume Torrent ha emprès, des de fa força temps, una dedicació molt intensa a la composició per a guitarra, de què parla també arran de la publicació, ara mateix, de la *Fantasia Sonata* número 3, de la qual subratlla la particularitat de ser escrita en La bemoll major, essent aquesta la primera obra per a guitarra composta en aquesta tonalitat. I, en remarcar-ho, situa aquests conceptes:

—La meua obra elabora d'una manera molt insistent



aspectes tonals tradicionalment considerats no idonis per al desplegament instrumental de la guitarra. Sobre això, molts mestres s'havien manifestat en el sentit que hi ha tonalitats poc guitarrístiques, tot argumentant que l'instrument no ho permetia. Jo vull demostrar que aquest concepte no es pot acceptar així, per definició. Es tracta de trobar els

temes adequats que permetin més desenvolupament des del punt de vista instrumental. En aquesta *Fantasia-Sonata*, escrita en tres moviments, trobo una tonalitat àrdua, incòmoda en una plataforma flexible, que és capaç d'assimilar un ampli desenvolupament d'idees. He trobat una sèrie d'esquemes temàtics que permeten una constant presència de les harmonies complexes, fins i tot, en els passatges en els quals la melodia competeix pels intervals més audaçs.

Jaume Torrent accepta que el llenguatge de les seves obres és romàntic; però precisa:

—Des de la perspectiva constructiva, és totalment nou. Aquest esquema instrumental és genuïnament guitarrístic, però, alhora, em permet treballar dues o tres veus. La gràcia rau a elaborar un llenguatge guitarrístic que, per mi, vol dir polifònic. Hi ha una presència constant de dues o tres veus.

AGUSTÍ CHARLES GUANYÀ ELS CONCURS ESTATAL DE JOVES COMPOSITORS

El manresà Agustí Charles va guanyar, el 14 de desembre, el primer premi del concurs de composició que convoquen el Centre de Difusió de la Música Contemporània del Ministeri de Cultura i la Societat General d'Autors, el més important guardó per a joves compositors que s'ofereix a tot l'Estat.

Agustí Charles, director de l'Escola de Música de Sant Joan de Vilatorrada, va guanyar el premi amb *Abdruck*

(en alemany, *Impressió*), un quintet per a flauta, clarinet, violoncel, percussió i piano. El premi era de 750.000 pessetes.

Charles té 27 anys i ha estudiat als Conservatoris de Manresa i de Barcelona. Ara estudia direcció amb Ros-Marbà i composició amb Josep Soler. Ha guanyat ja dos premis de la Generalitat, un de Jovenes Musicals, un de la Fundació March, i té diverses obres estrenades.

REVISTA MUSICAL CATALANA
Consorci del Palau de la Música Catalana
i del Gran Teatre del Liceu
C/ Amadeu Vives, 1 - 08003 Barcelona

Butlleta de domiciliació bancària

Senyors, els agrairé que amb càrrec al meu compte/lílibreta atenguin els rebuts que els presentarà CONSORCIS DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA I DEL GRAN TEATRE DEL LICEU, pel pagament de la meua subscripció a la REVISTA MUSICAL CATALANA.

Titular _____
Banc/Caixa _____
Núm. compte _____ Núm. lílibreta _____
Agència _____
Adreça agència _____
Població _____
Signatura _____

Butlleta de subscripció

Nom i cognoms _____
Carrer _____ Telèfon _____
Població _____ Dte _____
Província _____ Professió _____
Desitjo subscriure'm a partir del número ☐
amb la quota anual ☐ de 2.500 ptes.
semestral ☐ de 1.250 ptes.
Faré efectiu l'import mitjançant ☐ taló bancari adjunt
☐ domiciliació bancària
Per subscripcions a l'estranger, consulteu el preu.

PELL DE BRAU

ZABALETA INGRESSA A L'ACADÈMIA DE BELLES ARTS

L'arpista donostiarra Nicanor Zabaleta, de 81 anys, membre de la generació musical del 27, va ingressar el propi passat dia 25 de gener a la Real Academia de Belles Arts de San Fernando, a Madrid.

L'arpista, Premi Nacional de Música el 1982, és un dels grans de la música espanyola. Juntament amb la seva tasca com a intèrpret, cal valorar la seva feina com a investigador de la Història.

Zabaleta llegí un discurs sobre "L'arpa a Espanya, des del segle XVI al XVIII" i, posteriorment, oferí un concert del mateix període històric. A l'Acadèmia, ocuparà el lloc de Leopoldo Querol.

Zabaleta va néixer a San Sebastián, i amplià estudis al Conservatori de Madrid. De jove, treballà amb diversos grups de cambra. I és curiós que no guanyà la càtedra d'arpa al Conservatori de Madrid, quan s'hi presentà. Aquest fet



explica en gran mesura el naixement de Nicanor Zabaleta com a concertista internacional.

Cal destacar l'impuls que va donar, a la música moderna, amb el seu instrument. Ha tocat concerts de Milhaud, Villa-Lobos, Rodrigo, Piston, Thomson, Montsalvatge, Tansmann, Joseph Tal, Natra, Majani, Bacarisse. La seva interpretació que més èxit ha tingut és el *Concierto-serenata*, de Rodrigo.

NOTICIARI DE L'ORFEÓ CATALÀ

El cor de l'Orfeó Català començà el passat febrer amb la participació, a Cervera, el dia 6, i en ocasió de la Festa del Sant Misteri, en el concert organitzat per l'Associació d'Amics de la Música d'aquella ciutat, en el qual prengué part també l'Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana, que hi interpretà la *Sinfonia* núm. 103, en *Mi bemoll major* ("la del timbal") de Haydn, dirigida pel seu titular, el mestre Olives, Orfeó i orquestra, i aquest cop dirigits pel mestre Simon Johnson, interpretaren els fragments de *La Creació* que ja havien cantat en els concerts de Sant Esteve i el del Mil·lenari de Sarrià, però aquesta vegada amb els solistes Uwe Isamat, Joan Cabero i Jordi Ricart. La gran sala del Teatre de La Passió, plena a vessar, aplaudí amb fervor aquesta interpretació, que comptà amb l'al·licient de les paraules amb què el mestre Johnson anà presentant cadascun dels quatre grups de frag-

ments que componien aquella part de concert.

Després, i durant tot el febrer, el cor ha intensificat els assaigs per al concert del dia 16 d'aquest març, al Palau de la Música, en la qual, com a cloenda del Festival de Música Romàntica, organitzat per la Fundació Caixa de Pensions, i amb la col·laboració de la BBC Concert Orchestra, i reconeguts solistes d'Anglaterra, i dirigits pel mestre Laszlo Heltay, cantarà el gran oratori *Elies*, de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

L'Orfeó té en perspectiva tres altres possibles concerts simfónico-corals en aquest curs, que se celebrarien a Montpel·lier, organitzats per Radio-France. Serien la interpretació del *Requiem*, del compositor alemany Franz von Suppé, que no es gens conegut a les nostres latituds, i dels cors de l'òpera *Joana d'Arc*, de Verdi, en dues representacions en dies consecutius.

ARREU

RICCARDO MUTI, ARTISTA EXCLUSIU DE PHILIPS

Riccardo Muti, el nou director musical de la Scala de Milà, acaba de signar un contracte en exclusiva, de llarga durada, amb la casa Philips. Així, abandona EMI, l'editora discogràfica amb què estava lligat fins al moment, i amb la qual ha presentat darrerament al mercat un nou enregistrament del *Rèquiem* de Mozart, amb l'Orquestra Filharmònica de Berlín, els Cors de la Ràdio de Suècia i el Cor de Cambra d'Estocolm. Els primers enregistraments anunciats amb la nova editora, a realitzar al llarg del 1988, són el *Guillem Tell* de Rossini, amb l'equip de la Scala, les *Quatre Simfonies* de Brahms i la *Rapsòdia per a*



a contralt, amb Jessye Norman i l'Orquestra de Fildelfia.

DOS STRADIVARIUS RESSUSCITEN EL LLEGENDARI QUARTET DE JOACHIM

El Lindsay String Quartet, de Manchester, emulà el propi passat 27 de gener, a la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona, al llegendari Quartet del virtuós Joseph Joachim, els instruments del qual eren tots Stradivaris.

El Quartet Lindsay també utilitza dos violins Stradivaris; el "Maurin", del 1718, i el "Campo Selice", del 1694, així com una viola Mori Costa, de l'any 1810, i un violoncel Ruggeri, de 1694.

Joseph Joachim centrava el seu repertori en Beethoven i Mendelssohn, un músic, el segon, que fou de gran ajuda a Joachim quan aquest estudiava a Leipzig. Segons els organitzadors, aquesta és la raó per

la qual el quart concert del Festival de Música Romàntica inclogué els *Quartets Op. 127*, de Beethoven, i *Op. 44*, núm. 2, de Mendelssohn.

El Lindsay String Quartet està format per Peter Cropper, Ronald Birks, Robin Ireland (viola) i Bernard Gregor-Smith (violoncel). Aquest grup va impulsar, el 1984, el seu propi Festival de Música de Cambra, a Sheffield. I, posteriorment, ho ha fet amb tres festivals més, amb notable èxit.

Aquest quartet resideix a la Facultat de Música de la Universitat de Manchester, on dirigeix seminaris per a quartets, ensenya a conjunts de cambra, i ofereix tutories individuals per a instrumentistes.

UN EXCEPCIONAL DON GIOVANNI PER A LA FUTURA "OPÈRA-BASTILLE" DE PARÍS

Els responsables de la gestió artística d'aquest nou centre operístic han començat ja a projectar l'espectacle per a la inauguració del recinte, prevista per al juliol del 1989. Es tracta, segons que sembla, d'unes prometedores representacions del *Don Joan* mozartí, dirigides musicalment per Da-

niel Barenboim i escènicaament per Patrice Chéreau, el regista de la cèlebre *Tetralogia*, de Bayreuth, que dirigí Pierre Boulez. També es comenta el fet que, probablement, Barenboim assumirà la direcció musical del nou teatre, en deixar les seves responsabilitats amb l'Orquestra de París.

NOVA PRODUCCIÓ CINEMATogrÀFICA SOBRE LA VIDA DE SHOSTAKOVITX

Adaptada lliurement, a partir de les interessants *Memòries* de Dimitri Shostakovitx, editades per Salomon Volkov, una nova producció cinematogràfica, *Testimony*, dirigida per Tony Palmer, ha estat presentada al London Film Festival, després d'haver obtingut un gran èxit al New York Film

& Television Festival. Els intèrprets són Ben Kigsley (Dimitri Shostakovitx) Sherry Baines (Nina Shostakovitx), Terence Rigby (Stalin), Roland Pickup (Toukhat Chevski) i John Shraphel (Jdanov). Rudolf Barshai, deixeble i amic del compositor, ha dirigit la banda sonora original.

NOUS MANUSCRITS D'ANTONIO SALIERI

Han estat descoberts, a Brno (Txecoslovàquia) una sèrie de manuscrits de Salieri, un *Rèquiem*, diverses òperes i peces instrumentals. Algunes d'a-

questes partitures seran interpretades pròximament en aquest país, i possiblement enregistrades per la firma Supraphon.

SUPERPRODUCCIÓ DE NABUCCO A JERUSALEM

Del dia 15 al 30 de maig es representarà l'òpera *Nabucco* en un espectacular escenari natural, a l'aire lliure, anomenat la Piscina del Soldà. En aquesta versió de *Nabucco* figuren Renato Bruson, Montserrat Caballé, Piero Cappuccilli, Nicola Martinucci i Grace Bumbry, entre altres. El Pro Musica Choir, de Londres, i la Royal Philharmonic Orchestra, de Londres, seguiran la batuta d'un director d'orquestra, que encara no s'ha fet sa-

ber qui serà.

Les representacions de *Nabucco* en el marc del Festival de Música i Drama de la ciutat de Jerusalem, es faran en una edició commemorativa del XL aniversari de la fundació de l'Estat d'Israel. Per a Jerusalem no hi ha cap obra més indicada que el *Nabucco*, de Verdi, la qual tracta de la conquesta d'aquesta ciutat per Nabucodonosor, i del triomf final del poble hebreu sobre els invasors.

TENIU LA PARAULA

Amic,

Com ja saps, moltes vegades t'he felicitat per articles de la revista, que tan dignament dirigeixes, en els quals us preocupàveu de la música contemporània; i si aquesta era catalana, els meus elogis eren encara més grans.

Fa aproximadament dos mesos que va acabar la III Mostra Catalana de Música Contemporània i, malgrat que en els dos darrers números de la "Revista Musical Catalana" s'ha reflectit una mica aquest esdeveniment, penso que ha estat fet de manera molt superficial i amb comentaris no gens fiables, perquè la Mostra (tal com es va fer en el seu dia amb el Festival de Música Contem-

porània d'Alacant) s'hauria de valorar globalment i no només amb la incidència d'un concert aïllat o fent una comparació amb d'altres manifestacions musicals que no venien al cas. Penso que una Revista Musical Catalana hauria de reflectir la tasca dels compositors catalans vius, i aquesta era l'ocasió; ja que 23 estrenes en 15 dies, no és fàcil trobar-les a gaires esdeveniments musicals d'aquest segle.

Si Gerhard o Pedrell, de qui tant parlem en l'últim número de la vostra revista, aixequessin el cap, segurament se n'avergonyirien i em donarien la raó.

Albert Sardà

CONVOCATÒRIES

III CONCURS DE PIANO "CIUTAT DE BERGA"

La tercera edició de l'esmentat Concurs, presentada en homenatge a Frederic Mompou, tindrà lloc a la ciutat de Berga, organitzada pel "L'Espill" Centre d'Estudis Musicals del Berguedà, entre el 30 d'abril i el 8 de maig del 1988. Hom ha agrupat els concursants en tres categories ("A" fins a 24 anys; "B" fins a 19 anys; i "C" fins a 14 anys) amb un primer premi, per a cadascuna d'elles, respectivament de 50.000, 25.000 i 12.000 pessetes, ultra

una considerable quantitat de guardons de menor quantia. El període d'inscripció finalitzarà el dia 30 de març del 1988, a les 24 hores. Per a més informació hom pot dirigir-se a Montserrat Perayre i Abril, Centre d'Estudis Musicals del Berguedà, "L'Espill", Carrer Ciutat, 16, 1er., de Berga. Per a consultes telefòniques es pot trucar al núm. 821.39.53, els dimarts i dijous, de 9 a 10 del vespre.

CERTAMEN INTERNACIONAL PER A JOVES DIRECTORS D'ORQUESTRA I CONCURS INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓ, EN OCASIÓ DEL FESTIVAL DE BESANÇON

Paral·lelament al prestigiós "Festival Internacional de Música de Besançon" (França), el qual se celebrarà del 2 al 18 de setembre de 1988, s'ha convocat el "38ème. Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestre", el jurat del qual serà presidit per Michel Placson, i el "1er. Concours International de Composition Musicale", per a premiar una par-

titura musical per a orquestra sense solista, d'una durada màxima de 10 minuts (els originals hauran de ser presentats abans del 15 d'agost del 1988). El jurat d'aquest darrer concurs serà presidit per Marc Landowski. Per a més informació: "Secrétariat: 2D, rue Isenbart, 25000 Besançon (França). Tel. 81 80 73 20".

CONCURS DE COMPOSICIÓ "BENJAMIN BRITTEN 1989"

La Britten-Pears School for Advanced Musical Studies i la Fundació Britten-Pears convoquen un concurs de composició, per a obres no publicades, escrites en els darrers tres anys, que siguin per a una formació mínima de quatre instruments, i d'una durada mínima de deu minuts.

El guanyador percebrà 1.000 lliures esterlines, i la composició serà interpretada a l'edició

número 42 del Festival Aldeburgh, el juny de 1989. Els participants, de qualsevol nacionalitat, no han de ser majors de 35 anys i el termini de presentació acaba el dia 31 de març de 1988.

Per a més informació, adreçar-se a: "The Administration, The Britten-Pears Foundation, The Red House, 60 Lane, Aldeburgh, Suffolk IP15 5PZ, GB."

CONCURS INTERNACIONAL DE GUITARRA CLÀSSICA

L'organització "La primavera de la guitarra" ha convocat un concurs internacional de guitarra clàssica, del 17 al 22 d'octubre de 1988.

El concurs és de periodicitat bianual i és adreçat als guitaristes de totes les nacionalitats

i sense límit d'edat.

Rafael Iturre serà a la presidència del jurat.

Per a més informació, dirigir-se a: "Le Printemps de la Guitarre" a.s.b.l./Place du Chef-Lieu, 9/ B 6040 Charleroi-Jumet/Belgique.

TRIA DE CONCERTS

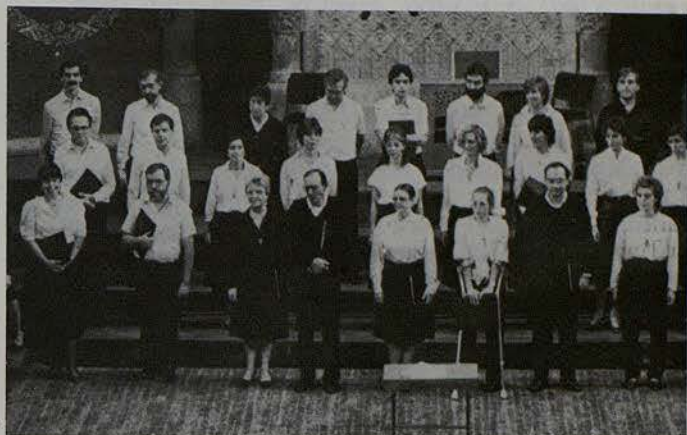
Banda Municipal de Barcelona

Direcció: Antoni Besses. Obres de E. Gevers, A. Besses, P. Hindemith i I. Albéniz. Centre Cívic de les Corts de Sants, 13 de març.

Antoni Besses és un dels pianistes catalans més destacats de l'actual panorama musical. Besses és, també, compositor i director d'orquestra. Les seves obres han estat estrenades als festivals de Royan, Barcelona i Conca. La Banda Municipal de Barcelona, sota la direcció d'Antoni Besses, estrenarà una de les seves obres, *Ignor sonoris*, una peça per a percussió i instruments de vent, que serà interpretada amb la col·laboració

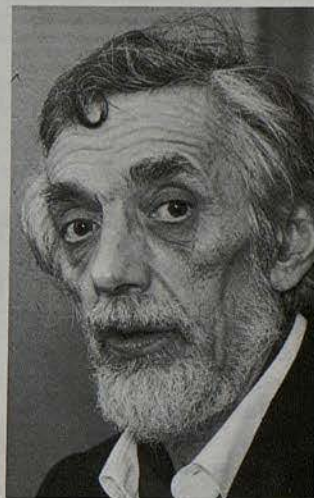


del percussionista català Xavier Joaquín.



Orquestra Mozarteum de Salzburg i Coral Sant Jordi

Direcció: Hans Graf. Obres de Haydn. Palau de la Música 14 de març.



L'Acadèmia Mozarteum de la ciutat austríaca de Salzburg, és una de les institucions musicals amb major prestigi d'Europa. Al seu si es va formar una orquestra, com a resultat de l'associació musical entre professors i alumnes. L'Orquestra del Mozarteum de Salzburg és assídua del Festival de Salzburg des que aquest fou creat, el 1920. L'any 1939, aquesta orquestra esdevingué professional i, des d'aleshores, toca òperes i operetes al Teatre Provincial de Salzburg i a la Fundació Internacional Mozarteum. En el concert que oferirà dins el cicle Ibercàmera interpretarà, sota la direcció de l'austríac Hans Graf, la *Missa Nelson*, de Joseph Haydn. El primer títol que va tenir aquesta obra, escrita el 1798, fou *Missa in angustia*, perquè en aquelles dates es temia una guerra general a Europa. Posteriorment, el compositor la va rebatejar arran d'una visita que l'almirall britànic Horatio Nelson va fer a Viena.



Cor i Orquestra Madrigalistas de Basilea

Solistes vocals sense determinar. Direcció: Fritz Näf. Obres de J.S. Bach. Palau de la Música, 15 de març.

Sota el títol de *L'estètica luterana*, el tercer cicle de concerts Euroconcert presenta un programa amb obres de Johann Sebastian Bach, en el qual són inclosos dues de les quatre *Misses breus* escrites per aquest compositor cap a l'any 1735. En aquestes quatre obres, de les quals se n'han

programat dues en aquest concert (les *BWV 234* i *236*), Bach fa servir textos llatins, un fet poc usual en ell. En la litúrgia luterana del barroc, era costum, però, de fer servir bona part de l'ordinari llatí. Bach va començar a compondre música a partir de textos llatins quan va acceptar, l'any 1723, un càrrec a les esglésies de Leipzig, una ciutat d'arrelada ortodòxia religiosa. Les dues misses breus que s'han programat per aquest concert, igual

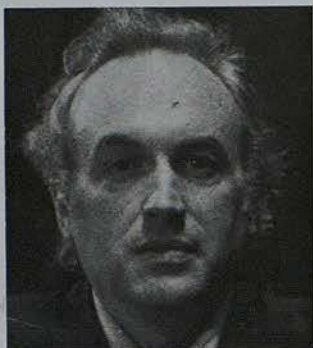
que les altres dues existents, sembla que van ser escrites per encàrrec del comte Franz Anton von Sporck, de Lissa, Bohèmia. Hom creu que, a més de ser utilitzades al servei de les esglésies de Leipzig, aquestes misses eren interpretades regularment a l'ofici catòlic de la capella del comte, un conegut mecenes musical de l'època. El programa d'obres es completarà amb el *Concert de Brandenburg*, núm. 5 i la *Suite en Do major*, núm. 1.

TRIA DE CONCERTS

Miquel Farré i Antoni Besses

Integral de l'obra per a piano de Frederic Mompou. Casal del Metge, dies 15, 17, 19 i 20 de març.

La major part, i també la més significativa, de la producció musical de Frederic Mompou (1893-1987) té el piano com a principal vehicle d'expressió. L'obra que va escriure per a aquest instrument, d'una sonoritat catalana molt personal, és abundant, encara que es tracta sempre de peces curtes. Els quatre concerts de què consta aquesta integral, ja presentada a la Fundació March de Madrid el passat mes de febrer, són una oportunitat immillorable per revisar des de la primera obra de Mompou, *Impressions íntimes* (1911/14), fins a les seves darreres produccions. El primer concert inclou les *Scènes d'enfants* i les *Cançons i danses*; el



segon, les *Impressions íntimes*, *Suburbis*, els *Cants màgics*, *Cançó de bressol*, els *Charmes* i els *Préludes*; el tercer, *Pessebres*, *Fêtes lointaines*, *Trois variations*, *Paisajes*, els *Souvenirs de l'Exposition* i les *Variacions sobre un tema de Chopin*; el darrer i quart concert estarà dedicat a la *Música callada*, una de les obres més conegudes de Mompou.



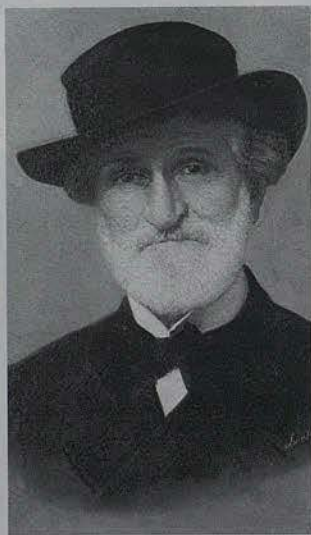
BBC Concert Orchestra i Orfeo Català

John Birch, orgue. Joan Rodgers, soprano. Claire Powell mezzo-soprano. Richard Morton, tenor. Heinz-Jurgen Demitz, bariton. Direcció: Laszlo Hel-

tay. *Elies*, de Mendelssohn. Palau de la Música, 16 de març.

P'er clausurar la vuitena edició del Festival de Música Romàntica, aquest any dedicada a Felix Mendelssohn, s'ha triat una de les seves obres més importants: l'òpera *Elies*, op. 70, obra de lenta elaboració, que el compositor va començar a escriure el 1838 i que no va acabar fins el 1846, un any abans de la seva mort.

Elies és un fruit indirecte del redescobriment romàntic de les *Passions* de Bach i de l'*Oratoris* de Händel, un fet històric en el qual Mendelssohn tingué un protagonisme destacat. El model remot d'aquestes obres del passat hi és present si bé no es tracta d'una reconstrucció històrica, sinó d'una materialització d'una influència latent, en el llenguatge "viu" (tonal i instrumental) de l'època.



Il trovatore, de Giuseppe Verdi

Maria Chiara, Ermanno Mauro, Fiorenza Cossotto, Viorica Cortez, Lorenzo Saccomani i Ivo Vinco. Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu. Direcció: Armando Gatto. Teatre del Liceu, 18, 21, 24, 27 i 29 de març.

Drama en quatre actes de Verdi, amb llibret de Salvatore Cammarano basat en la tragedia espanyola *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, estrenat al Teatro Apollo de Roma el 19 de gener de 1853. La trama de la història té lloc a Espanya, el

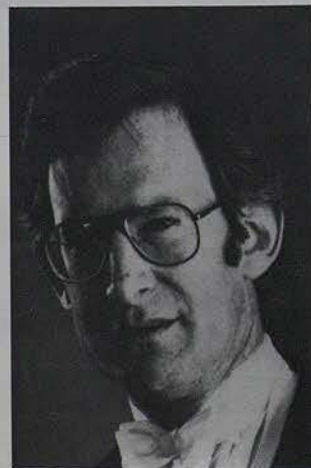
segle XV. Leonora d'Aragó està enamorada d'un trobador, Manrique, però, alhora, és estimada pel comte de Luna, noble castellà a qui una gitana va segrestar un germà vint anys enrera. La rivalitat d'aquests dos homes, germans sense saber-ho ells, acaba en un tràgic final.

Dues de les cantants d'òpera italianes més destacades dels darrers anys encapçalen el repartiment d'aquesta òpera: la soprano Maria Chiara incorpora el paper de Leonora d'Aragó, mentre la mezzo-soprano Fiorenza Cossotto, especialment estimada pel públic liceista, farà de gitana Azucena.

Monteverdi Choir i English Baroque Soloist

Anthony Rolfe Johnson, tenor. Andreas Schmidt, baix. Barbara Bonney, soprano. Michael Chance, contratenor. Howard Crook, tenor. Iris Vermillion, contralt. Olaf Bär, baix i Cornelius Hauptmann, baix. Direcció: John Eliot Gardiner. *Passió segons sant Mateu*, de J.S. Bach. Palau de la Música, 21 de març.

John Eliot Gardiner és el fundador i director exclusiu del Cor Monteverdi i dels English Baroque Soloist. Va començar a dirigir a 15 anys, i es convertí en el director més jove de la història. Va fer el debut als Estats Units de Nord-amèrica, amb la Simfònica de Dallas, el 1979. De 1981 a 1983 va ser primer director de l'Orquestra de Vancouver. Aquest darrer any va ser nomenat director musical de l'Òpera de Lió, que ha sabut transformar en una de les



companyies d'òpera més importants d'Europa.

Gardiner, al davant del Cor Monteverdi i de l'English Baroque Soloists, dirigirà la *Passió segons sant Mateu*, de J.S. Bach, una de les obres cabdals de la història de la música, que va romandre semioblidada durant llarg de molts anys, fins que Felix Mendelssohn la va restituir el 11 de març de 1829. Des d'aleshores, aquesta obra bàsica en la literatura vocal instrumental, ha estat interpretada de forma ininterrompuda tant als temples com a les sales de concerts.

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

BARCELONÈS

MARÇ 2, dimecres	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Albert Nieto, piano. Schumann, Mendelssohn. (VIII Festival de Música Romàntica)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Fedora</i> , de Giordano. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Solistes de Catalunya. David Golub, piano. Dir.: Xavier Güell. Mozart (Mozartiana)
3, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	Vicenç López, trompeta. Bernat Bailbé, orgue. Viviani, Picchi, Frescobaldi, A. de Sola, Vivaldi-Bach, Purcell, Sperguer, Cessarini.
4, divendres	21 h.	Barcelona	Sta. Maria de Gràcia	Jordi Figueras, orgue. Bach, Mendelssohn, Brahms. (VIII Festival de Música Romàntica)
	21 h.	Barcelona	Capella Francesa	Alain Thomas Polak, flauta barroca. Telemann, Bach, Boismortier.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Fedora</i> , de Giordano. Dir.: Armando Gatto.
5, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Shura Cherkassky, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Schreker, Strauss, Rachmaninov.
6, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició)
	11,30 h.	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona. Carme Talleda, piano. Dir.: Albert Argudo. Beethoven, Wagner.
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Fedora</i> , de Giordano. Dir.: Armando Gatto
	19 h.	Barcelona	Casal de Metge	Oriol Romaní, clarinet. Xavier Parés, piano. Brahms, Debussy, Ginjoan, Weber, Albéniz, Messiaen, Milhaud. (Diumúsica)
7, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Carlos Fernández, Tomás Montilla, guitarra. Montse Ríos, M. del Roser Ríos, piano. Telemann, Albéniz, Granados, Falla, Valls, Montsalvatge. (JJ.MM. de Catalunya)
	22 h.	Barcelona	Condal	Grup instrumental del Condal. <i>Peces d'espectacles musicals</i> .
8, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Jazz-Bach Trio. Joaquim Lluís Guri, piano. Horacio Fumeiro, contrabaix. Peter Wiboris, bateria. (Música íntima)
9, dimecres	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Fedora</i> , de Giordano. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Palau	Trio di Milano. Hadyn, Fauré, Brahms. (Ibercàmera)
	21 h.	Barcelona	Centre Cultural Caixa de Pensions	Divertimenti Ensemble. Bach, Txaikovski, Mendelssohn (VIII Festival de Música Romàntica)
10, dijous	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Claudio Arrau, piano. Dir.: Franz-Paul Decker. Beethoven.
11, divendres	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	Margarida Lladó, soprano. Filo Atrio, piano. Schubert, Brahms, Toldrà, Morera.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició)
12, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Llorenç Reboud, piano. Chopin, Listz, Mendelssohn, Mompou. (JJ.MM. de Catalunya)
13, diumenge	11,30	Barcelona	Cotxeres de Sants	Banda Municipal de Barcelona, Xavier Joaquín, percussió. Dir.: Antoni Besses. Gevers, Besses. Hindemith, Albéniz.
14, dilluns	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Anna Roqué, piano. Lluís Fleta, violí. Andrés Fleta, violí. Beethoven, Albéniz, Khatchaturian, Boliart. Bartók. (JJ.MM. de Catalunya)
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Mozarteum de Salzburg. Coral Sant Jordi. Dir.: Hans Graf. <i>Missa Nelson</i> , de Haydn (Ibercàmera).
15, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	David Nello, flauta travessera. M. ^a Eugènia Gassull, piano. (Música íntima)
	21 h.	Barcelona	Palau	Cor i Orquestra Madrigalistas de Basilea. Dir.: Fritz Näf. Bach. (Euroconcert).
	21 h.	Barcelona	Casal de Metge	Miquel Farré, piano. Mompou. (Diumúsica)
16, dimecres	21 h.	Barcelona	Palau	BBC Concert Orchestra. Joan Rodgers, soprano. Claire Powell, mezzo. Heinz-Jurgen Demitz, lariton. Dir.: Laszlo Heltay. <i>Elies</i> , de Mendelssohn. (VIII Festival de Música Romàntica)
17, dijous	21 h.	Barcelona	Casal del Metge	Antoni Besses, piano. Mompou. (Diumúsica)
18, divendres	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	Anna Feu, soprano. Teresa Santos, piano. Vivaldi, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Paisiello, Donizetti, Millet, Morera i Mompou.
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trovatore</i> , de G. Verdi. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Coral Càrmina. Bernadette Greevy, contralt. Dir.: Franz-Paul Decker. Brahms, Elgar.
19, dissabte	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Miquel Farré, piano. Mompou. (Diumúsica)
20, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Tercera audició)
	18,30 h.	Barcelona	Ateneu Barcelonès	Josep Calvo, violí. Núria Turull, piano. Bach, Arana-Donostia, Blancafort, Kreisler. (Associació Massià-Carbonell)
	19 h.	Barcelona	Casal de Metge	Antoni Besses, piano. Mompou. (Diumúsica)

CONCERTS • RECITALS • CONCERTS • RECITALS

21, dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Sòlistes vocals. Dir.: John Eliot Gardiner. <i>Passió segons sant Mateu</i> , de Bach. (Cert de Setmana Santa)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trovatore</i> , de G. Verdi. Dir.: Armando Gatto.
	21 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Antoni Ruiz Mellado, piano, Francesc Claverol, violoncel. (JJ.MM. de Catalunya).
	22 h.	Barcelona	Condal	Coral de l'Aula de Música Moderna i Jazz de Barcelona.
22, dimarts	19,30 h.	Barcelona	Caja de Madrid	Blau Mari. Carles Casas, piano, sintetitzadors, caixa de ritmes. Quico Rodríguez, baix elèctric. Manel Rabinad, flauta travessera. Obra de composició pròpia. (Música íntima)
24, dijous	20 h.	Barcelona	Saló de Cent	John Hunter, clarinet. Thelma Hunter, piano. Tower, Schumann, Mompou, Bernstein, Brahms.
	21 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Nacional de l'URSS. Dir.: Evgueni Svetlanov. Balí, rev, Rakhmaninov. (Ibercàmera)
	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trovatore</i> , de G. Verdi. Dir.: Armando Gatto.
25, divendres	20,30 h.	Barcelona	Joventuts Musicals de Barcelona	Carme Cogidó, soprano. Montserrat Torruella, mezzo. Núria Calsadesús, piano. Dvórák, Franck, Purcell, Mozart, Brahms, Schubert.
	21 h.	Barcelona	Palau	Quartet Emera. Beethoven, Schumann, Brahms. (Euroconcert)
26, dissabte	19 h.	Barcelona	Conservatori Municipal	Esther Corbella, piano. Beethoven, Bach, Chopin, Bartók, Albéniz, Ginastera. (JJ.MM. de Catalunya)
	19 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. Marie Vanier, viola. Silvia Corbelli, fagot. Magdalena Martínez, flauta. Magdalena Barrera, arpa. Jeffrey Budin, trombo. Dir.: Franz-Paul Decker. Bruch, Weber, Debussy, Mozart, Gershwin.
27, diumenge	11 h.	Barcelona	Palau	Orquestra Ciutat de Barcelona. (Segona audició).
	17 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trovatore</i> , de G. Verdi. Dir.: Armando Gatto.
	19 h.	Barcelona	Casal del Metge	Jaume Francesch, violí. Dolors Canò, piano. Beethoven. (De música).
28 dilluns	21 h.	Barcelona	Palau	Cor juvenil de l'Orfeó Català conjuntament amb la Agrupació Coral Siero Musical.
	22 h.	Barcelona	Condal	Orquestra de Cambra Catalana. Mark Friedhoft, violoncel. Dir.: Joan Pàmies. Sors, Boccherini, Homs, Mozart.
29, dimarts	21 h.	Barcelona	Liceu	<i>Il Trovatore</i> , de G. Verdi. Dir.: Armando Gatto.
ANOIA				
MARÇ				
29, dimarts	21 h.	Igualada	Auditori Comarcal	Cor juvenil de l'Orfeó Català conjuntament amb el cor juvenil de la Agrupació Coral Siero Musical.
BAGES				
MARÇ				
29, dimarts	11,30 h.	Montserrat	Basílica de Montserrat	Coral Siero Musical.
SEGRIA				
MARÇ				
5, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Marta Marín, flauta. Maria del Carme Valls, soprano. Ricard Chacón, guitarra.
12, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Montse Cases, piano
26, dissabte	20 h.	Lleida	Sala Nausica	Alfons Escué, piano, Rosa Maria Pujol, mezzo-soprano.
VALLES OCCIDENTAL				
MARÇ				
24, dijous	21 h.	Terrassa	Centre Cultural Caixa de Terrassa	Cor i Orquestra de Frankfurt (RFA) Dir.: Hans Michael Beumer. Bach.
BAIX PENEDES				
MARÇ				
13, diumenge	12 h.	San Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Hisako Kiseki, piano. (Associació Musical Pau Casals).
20, diumenge	12 h.	San Salvador del Vendrell	Auditori Pau Casals	Atsuko Kudo, soprano. Antoni Cardó, piano. (Associació Musical Pau Casals).
27, diumenge	17 h.	San Salvador del Vendrell	Temple Parroquial	Cor Orfeó Parroquial del Vendrell. Orquestra de Cambra. Dir.: Albert Solé. (Associació Musical Pau Casals).
ALT EMPORDÀ				
MARÇ				
11, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Jordi Sabatés, piano. (JJ.MM. de Figueres)
25, divendres	22 h.	Figueres	Museu de l'Empordà	Anna Roqué, Àngels Vila, piano. Francesc Claverol, violoncel. (JJ.MM. de Figueres)

Impressionnant



Vidosa els convida a conèixer una
increïble combinació de música clàssica
i so del futur, en "versions originals."

Val la pena d'escoltar-ho.

Val la pena de tenir l'experiència d'escoltar el més gran
descobriment de la història de la discografia des de la
invenció del gramòfon.

I impressionar-se amb el Rèquiem de Mozart.

O amb la Patètica de Txaikovski.

O amb les Walkíries de Wagner.

I val la pena que el Compact Disc sigui en versió del seu
propi autor, del seu propi inventor, de Philips.

Una increïble combinació de la millor música clàssica
i la tecnologia més avançada, el Compact Disc, el so del
futur.

Vidosa el convida.

No hi falti.



VIDOSA

La Gran Botiga

PHILIPS

Balmes, 341-343 - Barcelona





PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82